

# eLyRa

REVISTA DA REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS



## POESIA E COLAGEM

JUNHO 2016 - Nº. 7

## FICHA TÉCNICA

### PROPRIEDADE E EDIÇÃO

REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS  
INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA  
[WWW.ILCML.COM](http://WWW.ILCML.COM) | [WWW.LYRACOMPOETICS.COM](http://WWW.LYRACOMPOETICS.COM) | [WWW.ELYRA.ORG](http://WWW.ELYRA.ORG)

VIA PANORÂMICA, S/N  
4150-564 PORTO  
PORTUGAL  
E-MAIL: [ilc@letras.up.pt](mailto:ilc@letras.up.pt)  
TEL: +351 226 077 100

### CONSELHO DE REDAÇÃO DA ELYRA

DIRETORES  
PAULO DE MEDEIROS  
ROSA MARIA MARTELO

### TÍTULO

*POESIA E COLAGEM*

JUNHO 2016

### ORGANIZADORES DO Nº 7

JOANA MATOS FRIAS  
SOFIA SOUSA E SILVA

### ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

### DESIGN GRÁFICO

FUSELOG  
[www.fuselog.com](http://www.fuselog.com)

CAPA: Fotografia/Colagem de RICARDO MOURA

### PERIODICIDADE

SEMESTRAL

### AUTORES

ANGÉLICA FREITAS  
BÁRBARA NAYLA PIÑEIRO DE CASTRO PESSÔA  
BRUNO MINISTRO  
CELIA PEDROSA  
CHARLOTTE THIESSEN  
ELZIMAR FERNANDA NUNES RIBEIRO  
ÉRICA ZINGANO  
EMÍLIA ALMEIDA  
FRANCISCO THIAGO CAMÉLO  
JOANA MATOS FRIAS  
JOÃO CONCHA  
LAURA ERBER  
LÍGIA BERNARDINO  
LUCIE LAVERGNE  
MANUEL DE FREITAS  
MARIA SALETE BORBA  
MARIA SILVA PRADO LESSA  
MARÍLIA GARCIA  
MIGUEL DE CARVALHO  
MOUCHERIF ABDELHAKIM  
PÂMELLA PEREIRA MAGALHÃES  
RAÍSSA DE GÓES  
RICARDO MARQUES  
RICARDO TIAGO MOURA  
RUI PIRES CABRAL  
RUI TORRES  
SARA LACERDA CAMPINO  
SÓNIA BAPTISTA  
TAMY DE MACEDO PIMENTA  
TERESA CRISTINA CERDEIRA  
TERESA JORGE FERREIRA

O AO utilizado em cada texto é da responsabilidade dos autores.

### VERSÃO ELETRÓNICA

ISSN 2182-8954 | <http://dx.doi.org/10.21747/21828954/ely7>

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2016



UID/ELT/00500/2013



POCI-01-0145-FEDER-007339

## APRESENTAÇÃO

Processo declaradamente moderno e sobretudo vanguardista na sua origem plástica, a colagem marcou de forma decisiva o andamento artístico das primeiras décadas do século XX, tendo tido expressões marcantes mas diferenciadas nas estéticas cubista, expressionista, *dada* e surrealista, entre outras. Promovendo uma rehierarquização dos materiais mediante a sua associação insólita, bem como um enaltecimento das diversas estratégias de apropriação, a colagem não só proporcionou uma reproblemática crítica das relações da arte com o mundo, como o fez ainda relativamente aos conceitos de autoria e autoridade, transgredindo em definitivo as fronteiras entre materiais, campos artísticos, géneros, discursos e práticas criativas. Neste sentido, a colagem converteu-se naturalmente num procedimento elementar e agenciador para a própria escrita poética, no seio da qual teve um impacto flagrante no plano da criação, mas também no da reflexão crítica. À entrada do século XXI, a colagem apresenta-se claramente como uma das manifestações mais emblemáticas e sistemáticas da complexa rede de vínculos intermediais que tem pautado a produção poética, conforme se tem tornado patente em várias exposições, publicações e equacionamentos teórico-críticos por parte de vários artistas e pensadores.

Em função disso, este número da *eLyra* pretende justamente associar-se a essas práticas recentes, mediante a proposta de uma reflexão conjunta sobre um fenómeno cuja terminologia e cujas fronteiras teórico-críticas permanecem difíceis de estabilizar. Consagrados na sua maior parte a obras poéticas específicas, os ensaios aqui reunidos estudam a colagem quer como procedimento que exige uma cogitação sobre o exercício da

intermedialidade (no sentido da originária *collage*), quer como procedimento que requer uma ponderação sobre os limites verbais da citação e da intertextualidade.

O vínculo problemático entre as linguagens plástica e poética e a justaposição de elementos díspares são discutidos a partir da obra de um dos primeiros praticantes da colagem literária, Guillaume Apollinaire; a colagem nas vanguardas históricas é abordada com base na leitura da obra de poetas de algum modo ligados ao surrealismo ou às suas metamorfoses em terras portuguesas e brasileiras, como fica patente nos artigos sobre Jorge de Lima, Murilo Mendes ou Mário Cesariny; uma manifestação mais recente, na obra de Torquato Neto, se vale do conceito de Antropofagia de Oswald de Andrade, num gesto de revisitação e reapropriação do Modernismo brasileiro; entre os poetas portugueses estudados, a colagem parece ter sido intensivamente praticada na segunda metade do século XX, tendo tido nos poetas ligados à Poesia Experimental um dos seus momentos mais fecundos: disso dão testemunho os textos sobre Ana Hatherly e António Aragão; por fim, na obra de poetas da actualidade, parece verificar-se que a colagem, malgrado a sua tradição na constituição da arte moderna, tem sofrido novas inflexões: é o caso da obra de Alfonso López Gradolí, mas também de Josely Vianna Baptista, Pedro Mexia e Rui Pires Cabral.

O número 7 da revista *eLyra* tem ainda a honra de contar com a colaboração inédita de poetas e artistas portugueses e brasileiros da maior importância neste domínio, que muito generosamente contribuiram com poemas, colagens, poemas-colagens ou depoimentos – transitando na fronteira entre o testemunho, a carta e o ensaio –, dando assim a maior prova da multiplicidade e viveza dessa expressão artística tão cara à nossa contemporaneidade.

*Joana Matos Frias*  
*Sofia de Sousa Silva*



## L'esthétique du collage et du recyclage dans l'œuvre poétique de Guillaume Apollinaire

**Moucherif Abdelhakim**

*Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Marrakech, Maroc*

**Résumé:** notre propos est de montrer que la pratique du collage vise à rompre avec l'esthétique classique préconisant la symétrie, l'harmonie et la spécificité générique, en privilégiant l'hétérogène, le discontinu, l'inachèvement et le métissage expressif et polyvalent de différents codes relevant d'ordres différents, littéraires et picturaux. Il s'agit également de voir comment les poèmes-collages constituent une pratique subversive de recomposition, de recyclage et de matériaux triviaux et de fragments hétéroclites puisés dans le réel.

**Mots-clés:** Guillaume Apollinaire, poésie visuelle, collage, calligramme, pictural, art du recyclage, ready-made

**Abstract:** our goal is to show that the practice of collage is to break with the classical aesthetic advocating symmetry, harmony and generic specificity, favoring the heterogeneous, discontinuous, incompleteness and expressive and versatile mix of different codes under different orders, literary and pictorial. It is also to see how the collage-poems are a subversive practice of recomposition, recycling and trivial materials and disparate fragments taken from reality.

**Keywords:** Guillaume Apollinaire, visual poetry, collage, calligram, pictorial, art of recycling, ready-made

En 1912, Picasso et Braque ont introduit, pour la première fois dans l'histoire de la peinture occidentale, des composantes extra-picturales (morceaux de journaux, timbres, papiers collés ou dessinés, etc.) en vue d'enrichir la texture plastique; tout en rejetant la notion de perspective et de profondeur spatiale, considérées comme des bases fondamentales de l'illusion mimétique. Les poètes de l'avant-garde comme Cendrars, Max Jacob et Apollinaire ont été largement influencés par cette pratique artistique novatrice et subversive qu'est le collage, et ont tenté de l'adopter comme moyen de création dynamique et polyvalent, tout en l'adaptant aux spécificités de l'écriture poétique.

Nous nous proposons d'expliquer les enjeux esthétiques et littéraires de l'investissement de cette technique picturale dans l'œuvre poétique de Guillaume Apollinaire. Quelles sont donc les différentes modalités de la mise en forme poétique de ce procédé artistique? Quelle relation le poète entretient-il avec les modèles antérieurs-objet de prélèvement et de recyclage? Et enfin comment peut-on considérer cette technique comme un facteur de renouvellement des formes poétiques et un instrument critique, vecteur de subversion de certaines normes littéraires traditionnelles comme la spécificité générique, l'indépendance des systèmes sémiotiques et la conception romantique de l'originalité de l'auteur?

## 1. Définitions du collage

Nous distinguons deux types de collage: le collage littéraire et le collage artistique. Dans ses écrits théoriques sur l'art, l'auteur des *Peintres cubistes* a expliqué, d'une part, les significations et les effets subversifs du collage cubiste sur le plan de la réception et, d'autre part, les rapports que tisse l'œuvre d'art avec la réalité:

[...] parfois il n'a pas dédaigné de confier à la clarté des objets authentiques : une chanson de deux sous, un timbre-poste véritable, un morceau de toile cirée sur laquelle est imprimée la cannellure d'un siège. L'art du peintre n'ajouterait aucun élément pittoresque à la vérité des objets. La surprise rit sauvagement dans la pureté de la lumière et c'est légitimement que des chiffres, des lettres moulées apparaissent comme des éléments pittoresques, nouveaux dans l'art, et depuis longtemps déjà imprégnés d'humanité [...] l'objet réel ou en trompe-l'œil est appelé sans doute à jouer un rôle de plus en plus important. Il est le cadre intérieur du tableau et en marque les limites profondes, de même que le cadre en marque les limites extérieures. (Apollinaire 1991: 22)

Ce texte insiste sur la dimension novatrice du collage comme procédé de métissage et de brassages d'éléments hétérogènes: des objets prélevés sur le réel sont intégrés au sein du tableau et coexistent avec des signes plastiques. Cette dimension disparate du collage déjoue l'horizon d'attente du lecteur-spectateur et provoque sa surprise. Le collage participe de la métonymie, puisque un objet brut appartenant au monde extérieur est intégré dans la texture du tableau et trace sa bordure ou figure son cadre externe comme c'est le cas de la cannelure du siège dans le collage de Picasso. Comme le dit Apollinaire, l'objet collé constitue "le cadre intérieur du tableau et en marque les limites profondes". Alors que le collage littéraire est défini par Béhar ainsi:

COLLAGE: n.m. Litt. (*XXe s. du vocab. pictural*) composition littéraire formée d'éléments divers, prélevés dans un texte préexistant. On distingue: Collant, le texte, intégral ou partiel, qui fait l'objet d'une manipulation littéraire; Collé, le texte qui reçoit une partie de texte emprunté; Collage, désignant à la fois le procès qui consiste à sélectionner un texte, le découper et le restituer ailleurs, ainsi que le résultat de cette action. Si le collant figure inchangé dans le nouveau contexte, on parlera de "collage pur" (Aragon); s'il est modifié par inversion de termes, suppressions ou adjonctions, on le nommera "collage transformé"; et auto collage, s'il s'agit de la reprise d'un même texte ou, par le même auteur, d'un fragment antérieur. (Béhar 1988: 184)

Cette définition du collage renvoie aux différents rapports d'intertextualité qu'entretient l'œuvre littéraire avec des modèles antérieurs.

## 2. Le collage littéraire ou l'hybridation des modèles

Dans *Palimpsestes ou La littérature au second degré*, Gérard Genette (Genette 1982) explique les mécanismes qui sont à l'œuvre dans des textes tissant des relations de citation, d'allusion ou de réécriture avec des textes échelonnés dans le temps et relevant de catégories génériques et de conceptions esthétiques différentes. Il y définit d'abord l'intertextualité "comme une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre" (*idem*: 8). Et puis, il souligne que ces relations de "coprésence" se concrétisent dans l'œuvre littéraire d'une manière explicite sous forme de citation (avec guillemets ou sans guillemets) et sous une

forme moins explicite qui est celle du plagiat (qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral) ou de l'allusion (d'une manière implicite et non littérale) (*idem*: 14).

### 2.1. La citation et l'allusion

L'œuvre poétique apollinarienne regorge de citations, d'allusions et d'échos qui soulignent l'hétérogénéité et l'hybridation des modèles littéraires que le poète réécrit, réinterprète et réhabilite dans le cadre d'une perspective moderniste où le nouveau dialogue avec l'ancien, le familier avec l'inédit, l'original avec le déjà-vu. Il se décrit dans "Marie" comme un homme cultivé, un lecteur en quête de savoir et de connaissances: "Au bord de la Seine / Un livre ancien sous le bras" (Apollinaire 1967: 8). Georges Duhamel reproche à Apollinaire de manquer de spontanéité et d'originalité en soulignant, ironiquement, que la multiplicité des allusions intertextuelles assimile son œuvre à "une boutique de brocanteur": "Mais j'aimerais mieux que M. Apollinaire fût illettré et qu'il écrivît plus souvent selon son cœur. En fait, il n'écrit que selon les livres" (cité par Décaudin 1996: 50).

En revanche, selon la conception moderniste de l'auteur, le poète doit s'éloigner de l'effusion spontanée et de l'épanchement lyrique en puisant ses matériaux dans la culture et la littérature: "J'estime, souligne-t-il, qu'une illumination interne doit faire naître le chant; mais j'estime que le poète doit cimenter son goût avec une forte culture" (Apollinaire 1991: 992).

Certes, le poète était réputé par son érudition consistante et ses lectures pluridisciplinaires et diversifiées qui embrassent tous les domaines littéraire, scientifique, religieux et mythologique. Sa prédilection porte exclusivement sur la littérature médiévale, les contes anciens et le roman populaire. Dans *Alcools*, les titres de certains textes peuvent être considérés comme des allusions à des poèmes de Verlaine. "Clair de Lune", intitulé d'abord, "Lunaire" et "Cortège" tissent des relations d'intertextualité avec deux poèmes homonymes extraits des *Fêtes galantes*. Pareillement, "A la santé", dont le titre initial est "Cellule", renvoie au poème "Cellulairement" de *Sagesse*. De la même manière, "La Loreley" est une réécriture de la célèbre ballade du poète allemand Clemens Brentano. Par ailleurs, on peut affirmer que la citation déclarée est un procédé fort rare dans l'œuvre du poète qui,



en général, ne convoque pas ses modèles, mais les dissimule par des procédés d'assimilation et de transformation. On peut, néanmoins, relever quelques cas dans *Le Bestiaire* où il cite explicitement et d'une manière littérale ses sources. Dans "Orphée", il fait référence à l'œuvre d'Hermès Trismégiste *Pimandre* et cite un extrait de ce dernier, en notes, pour louer le pouvoir de la lumière et la magie de la peinture comme "langage lumineux".

## 2.2. Le collage et le montage

Le collage peut être considéré comme une forme de citation non déclarée et dans ce sens, il est proche de la définition que propose Genette du plagiat qui a une connotation plus juridique qu'esthétique. Michel Décaudin définit le collage textuel comme "l'introduction ponctuelle d'un ou de plusieurs éléments extérieurs dans un texte", alors que le montage désigne "un ensemble de collages formant une structure autonome" (Décaudin 1978: 33).

Ce critique a montré que la plupart des textes poétiques et romanesques de l'auteur sont le résultat d'une opération consciente de collage et de recyclage de textes antérieurs. C'est dans ce sens que des poèmes comme "La Dame", "L'Adieu" et quelques vers de "Rhénanes d'Automne" (figurant dans *Alcools*), ainsi que la pièce moderniste "A travers l'Europe" (extraite de *Calligrammes*), proviennent tous d'un seul poème ancien composé en 1902 intitulé "La clef". Les procédés de dissémination et de dispersion de vers anciens, dans des textes en vers libres, visent à créer une dissonance tonale, énonciative, lexicale et prosodico-métrique.

Dans ses récits, l'auteur recourt à un collage intégral de textes appartenant à des sources diverses, comme c'est cas de *L'Enchanteur pourrissant* où une version complète de Lancelot du XVI<sup>ème</sup> siècle a été intégrée et de *La Femme assise* qui est un véritable patchwork,<sup>1</sup> composé de deux récits provenant de sources endogènes et exogènes multiples (Cf. Décaudin 2002). Le premier récit, intitulé "Lamarmonne et Le Danite", est composé d'articles prélevés de sources livresques et encyclopédiques diverses, alors que le second est un montage d'articles et de nouvelles déjà publiés par l'auteur consacrés à Montparnasse avant et pendant la guerre. Il a aussi participé à une collection, *L'Histoire romanesque* (Apollinaire 1977: 563-939), éditée par les Briffaut, mais dont seulement trois récits ont été

publiés. Le premier, intitulé *La Rome des Borgia*, publié en 1913, a été rédigé par son ami Dalize, le second a été écrit par Apollinaire en collaboration avec d'autres écrivains. Enfin, *Les Trois Don Juan* écrit en 1914 est entièrement un montage de matériaux étrangers. Dans la première partie de l'ouvrage, il a prélevé beaucoup de passages du roman de Félicien Mallefille, *Les Mémoires de Don Juan* écrit en 1852, alors que la seconde partie est une réécriture à la fois d'une nouvelle de Mérimée, intitulée *Les Ames du Purgatoire*, et d'une aventure empruntée au *Don Quichotte* d'Avellaneda. Enfin la troisième partie est le résultat d'un collage intégral du *Don Juan* de Byron.

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, Lautréamont a préconisé, d'une manière subversive, le recours massif au plagiat pour renouveler son écriture poétique. Il a déclaré ouvertement dans ses *Poésies* que "le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée" (Lautréamont 1992: 257). Il a prélevé intégralement des passages appartenant à des auteurs célèbres. Dans son édition critique des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*, Goldenstein souligne que "presque 45 p.100 de *Poésies II* (ne) sont constitués (que) de prélèvements! Ce procédé enchantait les surréalistes qui ne manquèrent d'en user à leur tour" (*idem*: 371). Il a repris littéralement des passages de *l'Encyclopédie naturelle* du docteur Chenu et des livres de Michelet, et a procédé également à une réécriture parodique des maximes et des réflexions de Pascal, de La Rochefoucauld et de Vauvenargues.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les poètes et les peintres de l'avant-garde ont adopté cette même stratégie d'écriture transgressive. Cendrars, particulièrement, s'est livré à une véritable opération de pillage puisqu'il a prélevé quarante et un de ses quarante-quatre poèmes documentaires du *Mystérieux Docteur Cornélius* (1912-1913), une fantaisie fantastique, de Gustave Lerouge. Dans le domaine pictural, les peintres ont suivi le modèle des écrivains concernant le traitement des modèles anciens. Par opposition à Apollinaire, qui a intégré les modèles anciens au début de son parcours littéraire, Picasso a voulu s'égaliser aux prestigieux peintres classiques, dans ses années de maturité artistique. Il pense que le peintre doit maîtriser son art en confrontant ses techniques avec celles des maîtres. Ainsi, il a exprimé son hommage aux célèbres peintres classiques en s'inspirant de leurs œuvres tout en soulignant l'originalité de son exécution qui est loin d'être une imitation servile:

Qu'est-ce au fond qu'un peintre? se demande Picasso. C'est un collectionneur qui veut se constituer une collection en faisant lui-même les tableaux qu'il aime chez les autres. C'est comme ça que je commence. Et puis, ça devient autre chose. (cité par Maison Rouge 2005: 23)

C'est dans ce sens qu'il a exécuté *Les Demoiselles des bords de la Seine* (d'Après Courbet) en 1950 et pendant cinq ans il a passé son temps à peindre des toiles classiques comme *Les Femmes d'Alger* de Delacroix, *Les Menines* de Velasquez, *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet et *L'Enlèvement des Sabines* de David. Contrairement à l'auteur de *Calligrammes* qui masque ses emprunts, Picasso les exhibe et se définit ouvertement comme plagiaire: "Quand il y a quelque chose à voler, je le vole!" (cité par Ferrier 1993: 157). Selon ce chef de file du cubisme, la création artistique est une activité consciente d'assemblage et de bricolage. Le rôle de l'artiste consiste à donner une nouvelle signification aux matériaux et aux formes artistiques héritées de la tradition. Dans *Les Menines*, il conserve le même sujet du tableau homonyme du peintre Velasquez, mais il y introduit quelques transformations et transgressions visant les significations et les enjeux esthétiques du modèle. L'invention de formes nouvelles naît donc de la destruction d'une œuvre ancienne:

Supposons que l'on veuille copier *Les Menines* [...], si c'était moi qui entreprenais ce travail, [...] je me dirais : qu'est-ce que cela donnerait si je mettais ce personnage-là un peu plus à droite ou un peu plus à gauche ? [...] Cette tentative m'amènerait certainement à modifier la lumière ou à la disposer autrement, du fait que j'aurais changé un personnage de place. Ainsi, peu à peu, j'arriverais à faire un tableau *Les Menines* qui, pour un peintre spécialiste de la copie, serait détestable; ce ne seraient pas *Les Menines* telles qu'elles apparaissent pour lui sur la toile de Vélasquez; ce seraient mes *Menines* (cité par Lallemand 2001: 23)

C'est une conception analogue à celle d'Apollinaire, qui rejette le mythe romantique de l'originalité et de pureté, en préconisant une poétique de transformation et de récupération des matériaux traditionnels. Le poète propose une nouvelle définition de l'œuvre qui n'est plus considérée comme un tout organique et homogène, mais un ensemble hybride ou des éléments empruntés à la réalité extérieure ou à des contextes livresques sont prélevés et greffés dans un nouvel environnement contextuel. Le collage constitue, désormais, dans la modernité poétique, une activité créatrice où l'inédit rejailit du préfabriqué, et le poétique du prosaïque, comme c'est le cas dans les tableaux picassiens

ou du *ready-made* duchampien. C'est le choix artistique qui donne à l'objet trouvé ou au fragment prélevé une valeur esthétique. Le matériau emprunté constitue une composante fragmentaire qui provient d'un ensemble déconstruit. Marie-Louise Lentengre, reprenant une thèse de M. Sanouillet, souligne à ce propos: "Le geste nie la construction, il valorise le choix, c'est-à-dire la détermination par l'artiste de ce qui est ou ce qui n'est pas art" (Lentengre 1969: 61). Cette conception novatrice d'Apollinaire et des peintres cubistes va être adoptée par les dadaïstes qui vont assigner à la déconstruction et au morcellement une dimension créatrice fort novatrice et subversive dans l'histoire de l'art: "toute négation s'accompagne d'une affirmation simultanée, toute destruction entraîne une construction" (*ibidem*).

Le travail intertextuel constitue donc un dialogue, autoréférentiel et autotélique entre différents fragments, un miroir de la littérature qui ne peut innover qu'à partir d'un jeu endogène de confrontation et de transformation avec la mémoire livresque. La réception de l'œuvre apollinaire soulève donc la problématique de la participation du lecteur dans la construction des réseaux sémantiques complexes entre le texte d'origine et le nouveau texte enchâssant. La lecture intertextuelle est éclatée et discontinue: le lecteur doit, à un moment donné, arrêter sa lecture du texte-palimpseste hybride et polyphonique et faire intervenir sa mémoire textuelle qui pourrait l'aider à comprendre les fragments étrangers, éminemment dissonants, qui renvoient à des modèles littéraires empruntés non déclarés et dilués dans la trame discursive ou bien le lecteur se méprend sur la signification cachée et ne peut reconnaître "le travail de seconde main". Il se contenterait, alors, de lire le texte au premier degré et, dans ce cas, il risquerait de ne pas comprendre la stratégie et le style de l'auteur. Laurent Jenny note à ce sujet:

Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative: ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte, ou bien retourner vers le texte - d'origine en opérant une sorte d'anamnèse<sup>2</sup> intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique "déplacé" et issu d'une syntagmatique oubliée. (Jenny 1977: 266)



Nous dirons, pour conclure, que l'intertextualité rompt avec la conception classique de l'homogénéité formelle et stylistique de l'œuvre poétique comme un tout organique et promeut une poétique du discontinu et de l'hétéroclite. A ce propos, Roland Barthes oppose une rhétorique classique de l'amplification à une esthétique moderne du bricolage et de l'assemblage qui met en cause la linéarité et l'homogénéité du texte qui étymologiquement veut dire "trame". La métaphore artisanale de la tapisserie et de la texture évoque une structure composite constituée d'éléments hétéroclites et hétérogènes:

Le livre (traditionnellement) est un objet qui enchaîne, développe, file et coule, bref a la plus profonde horreur du vide. Les métaphores bénéfiques du livre sont l'étoffe que l'on tisse, eau qui coule, la farine que l'on moule, le rideau qui dévoile, etc.; les métaphores antipathiques sont toutes celles d'un objet que l'on fabrique, c'est-à-dire que l'on bricole à partir d'éléments discontinus. (Barthes 1964: 1300)

En s'ouvrant sur des références antérieures, le texte palimpseste se distingue par son hétérogénéité énonciative, temporelle spatiale, et stylistique. C'est le lieu où se croisent, d'une part, des voix d'origines diverses et d'autre part, des styles, des contextes et des registres composites. A ce sujet justement, Tiphaine Somoyault souligne:

[L'intertextualité] permet de mettre l'accent sur un problème central de toute poétique de l'intertextualité: la discontinuité. Même lorsqu'elle est absorbée par le texte, la citation l'ouvre sur une extériorité, le confronte à une altérité qui perturbe son unité, la place du côté du multiple et de la dispersion. (Somoyault 2005: 49)

### **3. Le collage artistique**

L'ambition du poète était de composer "le livre vu et entendu de l'avenir" (cité par Décaudin 1995: 184), une œuvre qui abolit les frontières entre les arts et les genres et accomplissant une synthèse entre la poésie et la peinture. Influencé par la peinture cubiste, dont il était le porte-parole et le théoricien, Apollinaire a essayé de renouveler l'écriture poétique en intégrant au sein du texte calligrammatique des formes géométriques, des lignes discontinues, des objets collés ou dessinés qui se donnent à voir comme une œuvre picturale. Le poème n'est plus uniquement un texte que l'on doit lire d'une manière linéaire,

mais également une image que l'on doit regarder d'une manière simultanée. D'où l'importance de la notion de simultanisme, inspiré de la peinture orphique, pour la lecture des calligrammes. Ainsi, il propose de: "Lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche" (cité par Peignot 1978: 27).

L'expérience poétique d'Apollinaire s'inscrit dans une période d'effervescence esthétique et des tentatives modernistes et novatrices aussi bien en poésie qu'en peinture. Les futuristes, d'abord, représentés par Marinetti, le chef de file qui a résumé les principes de son mouvement dans son *Manifeste futuriste*, revendique l'éclatement de l'espace poétique traditionnel et la création de formes nouvelles dynamiques, vertigineuse et subversives en adoptant une disposition typographique éclatée et en recourant à ce qu'ils appellent "les analogies dessinées". Chez le futuriste Binazzi, le mot "arc en ciel" prend la forme d'un arc en ciel, alors que Cangiulo donne à voir une bouffée de fumée par le mot en forme d'entonnoir "fumer". Cendrars a publié en 1913, "La Prose du Transsibérien", un poème-tableau en collaboration avec le peintre, amie d'Apollinaire, Sonia Delaunay. Ce poème constituant une réussite parfaite entre poésie et peinture, s'étend sur un dépliant de deux mètres de long, coloré par ce peintre. Il constitue le premier poème simultané, car sa structure, composée de couleurs et des mots, vise à créer une double impression simultanée. Parallèlement, en peinture, les cubistes ont intégré des mots, des lettres et des fragments de journaux découpés et collés. En 1912, Picasso déjà, a créé *feuille de musique et de guitare* où est collé un morceau d'une partition musicale portant comme sous-titre subversif "papier collé" exhibant le procédé. De la même façon, Apollinaire a intégré, à l'intérieur des calligrammes, des cartes postales, des partitions de musique, des affiches, des sigles, des messages hétéroclites, des bribes de conversations puisés dans la réalité quotidienne. Max Jacob, recourt, un peu plus tard, au collage dans son *Cornet à dès*, en 1917, en introduisant dans son texte des transcriptions d'enseignes et d'affiches. L'intégration des matériaux préexistants et hétérogènes bat en brèche la définition traditionnelle de la poésie comme un ensemble clos et homogène, caractérisé par une très grande unité formelle et thématique. C'est dans ce contexte, justement, qu'Apollinaire a

investi, à sa manière, la technique du collage comme un procédé de création d'un nouvel espace poétique, concret, hétéroclite et polyvalent contrastant avec la conception de l'aire de la page traditionnelle, uniforme et symétrique. Le poète s'est initié à la technique du couper - coller grâce à son activité de chroniqueur: "Apollinaire, note Michel Décaudin, est un maître dans la technique du 'couper-coller'. Bien plus qu'une simple commodité journalistique, elle est dans sa prose comme dans sa poésie, une dynamique de composition fondamentale" (Décaudin 2002: 27). Il a intégré des signes iconiques non linguistiques pour diversifier les formes d'expression poétiques. Dans "Voyage" l'image découpée et collée de la "ligne télégraphique" affiche son statut de signe iconique étranger à l'écriture poétique, référant à un objet extérieur issu des nouveaux moyens de communication.

Si le "couper-coller" était à l'origine un procédé pratiqué par l'auteur dans ses chroniques, le collage constitue une technique artistique qui lui a été inspirée par sa fréquentation des peintres cubistes. Les calligrammes manuscrits, qui ont été photographiés par l'auteur et intégrés au sein du recueil, peuvent être considérés comme des collages conférant à l'œuvre authenticité et originalité. Une certaine hétérogénéité se donne à voir grâce à l'effet prégnant du foisonnement typographique: caractères romains, en italique, en capitales, en bas-de-casse et écriture manuscrite. "Carte postale" est un poème manuscrit représentant concrètement une missive rédigée sur une carte postale. Un objet concret, utilitaire est détourné de son usage pratique et fonctionnel et intégré dans l'œuvre poétique. De la même manière, dans "Lettre-Océan", le poète a intégré à l'intérieur du texte poétique les nouveaux moyens de communication (comme le télégramme, le mégaphone, le TSF, la carte postale et la lettre-océan) pour élaborer un texte fragmenté, éclaté et hétérogène et saisir les différentes voix et impressions et les diverses manifestations du monde extérieur. C'est dire que pour Apollinaire le signifiant dans sa dimension graphique et sonore doit être considéré aussi comme un objet verbal. C'est ainsi que *Calligrammes* intègre des fragments langagiers hétérogènes comme la langue parlée, le registre familier, des fragments en langues étrangères, des slogans publicitaires, des messages idéologiques, des formules épistolaires, qui sont mélangés avec des notations oniriques ou livresques. A ce propos, justement, "Lettre-Océan" peut être interprété comme une synthèse des bruits de la ville de Paris. La tour Eiffel, qui constitue le centre où se concentrent les échos sonores de la

ville, remplace la voix monodique du poète lyrique. Les cercles concentriques figurent des bruits hétérogènes et discordants “le bruit des gramophones, des chaussures neuves du poète, des autobus et des sirènes” qui forment un contrepoint ironique avec des messages polyglottes, connotés politiquement ou religieusement: “Vive la république”, “E viva il papa”, “vive le Roy”, “A bas la calotte”, “REPUBLICA MEXICANA”.

De surcroît, par opposition au texte lyrique régi conventionnellement par un lexique recherché, la poésie apollinarienne, dans sa facture moderniste, foisonne de mots familiers voire argotiques. En introduisant d’une manière novatrice les sociolectes comme les jargons à l’intérieur de l’espace poétique, le poète rejette la notion de l’écart<sup>2</sup> que constitue la langue poétique par rapport à la langue parlée. Ainsi, on peut relever dans la lettre-océan, le sociolectes des cochers, dans “Lundi Rue-Christine” et celui des personnages louches. Ces fragments langagiers qui concentrent toute l’épaisseur et la consistance du monde extérieur traduisent la dimension cosmopolite et unanimiste de la poésie d’Apollinaire qui inscrit le langage dans son contexte social et culturel. Le poète traite ces débris langagiers et ces reliquats de conversations comme des matériaux brutes qu’il assemble et intègre à l’intérieur de son œuvre sans pour autant ressentir l’utilité de les élaguer ou les hiérarchiser à l’intérieur d’une forme cohérente et homogène. C’est dans ce sens qu’il déclare, à propos des collages picassiens, qu’ils “ne prennent point figure d’objet grâce au travail des spectateurs qui, par force, en perçoivent la simultanéité, mais en raison même de leur arrangement” (1991: 23).

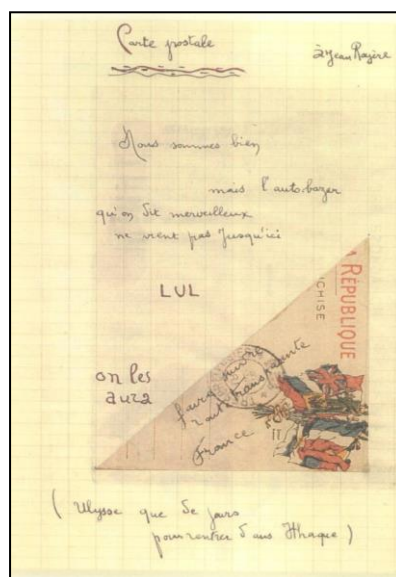
De surcroît, le collage par son intégration de matériaux composites ressemble à la définition de Reverdy de l’image. Il renvoie métaphoriquement à l’hétérogénéité, au désordre et à la diversité du monde extérieur. C’est ce qu’affirme Henri Béhar dans son article sur le collage littéraire intitulé significativement “Saveur du réel”:

Œuvrant pour une compréhension profonde de la vie, dont il aide à reproduire la structure dans le texte poétique, le collage littéraire, à l’époque cubiste, met en relief l’usage de l’hétérogène comme valeur esthétique et comme principe de composition. Rompant radicalement avec l’esthétique classique et la norme scolaire, il œuvre sur la modernité, qui est acceptation du vivant, du complexe, voire du contradictoire. (Béhar 1982: 108)



Nous pouvons conclure que le procédé du collage est un moyen de renouvellement des formes d'expression poétiques et artistiques qui vise à rompre avec l'esthétique classique préconisant la symétrie, l'harmonie et la spécificité générique en privilégiant l'hétérogène, l'hybride, le discontinu, l'inachèvement et le métissage expressif et polyvalent de différents systèmes sémiotiques, littéraires et artistiques. A l'instar du *ready-made* de Duchamp, qui déclarait: "comme les tubes de peinture utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des *ready-made aidés* et des travaux d'assemblage" (cité par Boschetti 2001: 167), on peut dire que ces poèmes-collages constituent une pratique subversive de recomposition, de recyclage et de bricolage de matériaux triviaux et de fragments hétéroclites puisés dans le réel. A ce propos, Claude Lévi-Strauss souligne que l'artiste moderne est un bricoleur original qui recourt à la combinatoire et à la récupération des objets trouvés pour construire une œuvre hybride:

[...] son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures. (Lévi-Strauss 1990: 57)



Poème-collage: «Carte postale», *Calligrammes*.

### LETTRE-OCÉAN

Je traverse la ville nez en avant  
et je la coupe ad

J'étais au bord du Rhin quand tu partis pour le Mexique  
Ta voix me parvient malgré l'énorme distance  
Gens de mauvaise mine sur le quai à la Vera Cruz

Les voyageurs de l'Espagne devant faire  
le voyage de Coatzacoalcos pour s'embarquer  
je t'envoie cette carte aujourd'hui au lieu

Juan Aldama

Correos  
Mexico  
4 centavos

U. S. Postage  
2 cents 2

YIPIRANCA

REPUBLICA MEXICANA  
TARJETA POSTAL

11 45  
29 -5  
14  
Rue des Baignettes

de profiter du courrier de Vera Cruz qui n'est pas sûr  
Tout est calme ici et nous sommes dans l'attente  
des événements.

T  
S  
F

Vive le Roi  
Zut pour M. Zun  
Ar te co rner  
Vive le Roi  
Sur la rive gauche devant le pont d'Iéna  
Evviva il Papa  
Des clefs j'en ai vu mille et mille  
Hoo le croissant  
A Jac La non  
te for ca que c'è Tu nu sie tu fonda- un jour nal  
bas A que c'è Tu nu sie tu fonda- un jour nal  
la queur mon vieux pad  
non stous avec une mous tache

BONJOUR ANOMO ANORA TU NE CONNAITRAS JAMAIS BIEN LES

# Mayas

«Lettre- Océan», Calligrammes.

## Bibliographie:

Apollinaire, Guillaume (1967). *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

-- (1991), *Œuvres en prose II*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

Barthes, Roland (1964), *Essais critiques, Œuvres complètes*, Paris, Seuil.

Béhar, Henri (1988), *Le collage et la pagure de la modernité, Littéruptures*, Paris, L'Age d'Homme.

-- (1982), "La saveur du réel", "Cubisme et littérature", *Europe* n° 638-639 juin-juillet, 101-108.

Boschetti, Anna (2001). *La poésie partout, Apollinaire Homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil.

Cohen, Jean (1966), *Le langage poétique*, Paris, Flammarion.

Décaudin, Michel (1996), *Le Dossier d'Alcools*, Genève, Droz.

-- (1978), "Collage, montage et citation en poésie", *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne, L'Age d'Homme.

-- (2002) *Apollinaire*, Paris, Livre de Poche, Inédit littérature.

Ferrier, Jean-Louis (1993), *La déconstruction créatrice*, Paris, Editions Pierre Terrail.

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Lallemand, Dominique (2001), *Les défis de l'innovation sociale*, Paris, ESF Editeur.

Lapacherie, Gérard (1982), "Ecriture et lecture du calligramme", *Poétique* n°50, avril.

Jenny, Laurent (1977), "La stratégie de la forme", *Poétique* n° 27, Paris, Seuil.

Lautréamont (1992), *Poésies II*, Paris, Presses Pochet.

Lentengre, Marie-Louise (1996), *Apollinaire et le nouveau lyrisme*, Paris, Jean Michel Place.

Lévi-Strauss (1990), «La science du concret», in *La pensée sauvage*, Paris, Plon.

Mallarmé (1993), *Poésie*, Paris, Bookking International.

Maison Rouge, Isabelle de (2005), *Picasso*, Paris, Cavalier Bleu Edition.

Samoyault, Tiphaine (2005), *L'Intertextualité Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin.

**Moucherif Abdelhakim** enseignant chercheur au département de langue et littérature françaises à la Faculté des lettres et des sciences humaines Cadi Ayyad de Marrakech (Maroc), depuis 2014 et professeur agrégé en littérature française depuis 2005.

-Intitulé de la thèse de doctorat: "Poétique de la discontinuité dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire", Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Béni- Mellal, Maroc, 2012.

- "Lecture du texte poétique: pratiques didactiques, principes théorique et méthodes d'analyse", *Actes de colloques* d'El-Jadida publiés par l'Association Marocaine des Enseignants de Français, Editions Bouregreg, Rabat, 2016.

- "La lettre et la figure dans *les Calligrammes*", in *Quêtes littéraires*, "De l'image à l'imaginaire", n° 5, 2016.

- *Colloque international* d'Agadir organisé par l'Université Ibn Zohr, mai 2015 "L'intertextualité dans la littérature et les arts", communication intitulée: "L'intertextualité dans l'œuvre poétique de Guillaume Apollinaire".

- Communication du 29 Mars 2016 intitulée "La conception esthétique de Guillaume Apollinaire sur l'architecture parisienne", *Colloque* organisé par l'Ecole Nationale d'Architecture de Marrakech (Maroc) sur le thème de "L'architecture et les arts visuels".



## NOTES

---

<sup>1</sup> "Ouvrage de tissu constitué par l'assemblage de morceaux disparates dans un but décoratif. 2. Ensemble quelconque formé d'éléments hétérogènes, disparates". *Grand Usuel Larousse* (1997), Paris, Larousse-Bordas: 5524.

<sup>2</sup> Notion de Cohen (1966) développé dans *Le langage poétique*, Paris, Flammarion: "Chacun des procédés ou "figures" qui constituent le langage poétique dans sa spécificité étant une manière, différentes selon les niveaux de violer le code du langage normal" (199), "Définir le style comme écart, c'est dire non ce qu'il est, mais ce qu'il n'est pas. Est style ce qui n'est pas courant, normal, conforme au standard "usuel" (13). "Le poète ne parle pas comme tout le monde. Son langage est anormale et cette anormalité lui confère un style" (14).



**Para uma releitura da relação entre arte e pobreza  
(a propósito da poética da colagem em Jorge de Lima)<sup>1</sup>**

**Celia Pedrosa**

*Universidade Federal Fluminense (UFF)*

**Resumo:** Com o objetivo de rastrear antecedentes modernos da prática contemporânea da arte como ofício múltiplo, serão levantados alguns aspectos concernentes à simultaneidade de poesia e fotomontagem na produção de Jorge de Lima, apontando para uma releitura de sua inscrição modernista e, a partir daí, da relação entre arte e pobreza na história da cultura brasileira.

**Palavras-chave:** ofício múltiplo, pobreza, fotomontagem

**Abstract:** In order to find modern antecedents for the contemporary practice of art as a multiple activity, some aspects of the simultaneous production of poems and photomontages by Jorge de Lima will be discussed, pointing to a rereading of his role in Modernism and, ultimately, to the relation between art and poverty in the history of Brazilian culture.

**Keywords:** multiple craft, poverty, photomontages

1. A literatura brasileira produzida a partir da segunda década do século XX se mostra ao mesmo tempo decepcionante e provocativa no que diz respeito à prática de ofícios artísticos múltiplos. Pois, por um lado, esta parece inexistente nos vários poetas desde então canonizados. Mas essa inexistência pode convidar à discussão das noções mesmas de *ofício*

*artístico* e de sua *prática múltipla*, retomando importantes inflexões críticas sobre a situação de carência e pobreza de nossa vida cultural.

Ressalte-se, de início, nas primeiras décadas do século XX, o importante espaço ocupado pela atividade literária, que usufrui da condição de *campo específico*, dotado de organização própria e grande força de interferência na vida social, diferentemente do que acontecia com outras práticas artísticas. Os fatores que contribuem para isso têm sido bastante analisados. Como se sabe, ao longo da colonização a palavra oral e escrita teve papel político central, inextricavelmente vinculado a seu uso estético. Foi a importância desse vínculo que inclusive motivou a posterior inclusão no *corpus* da literatura brasileira de textualidades que desafiam definições convencionais de arte e de gênero, como as cartas de Pero Vaz de Caminha e os sermões do padre Antônio Vieira.

Essa situação se mantém significativa ainda por muito tempo. Já instaurada a luta pela independência, por exemplo, avulta a relação desta com o processo de formação de uma literatura que se queria brasileira, bem como a importância da atuação ao mesmo tempo pedagógica, política e jornalística dos escritores de então. É disso um significativo exemplo a recepção das famosas *Cartas Chilenas*, atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga, cuja inclusão no cânone literário apontava, e antecipadamente, para a necessidade da tão contemporânea discussão seja sobre o caráter problemático da definição do artístico seja sobre o valor de autoria.

Antonio Candido cunhou a imagem da *faca de dois gumes* para definir essa dupla função da palavra literária, que, se por um lado freou-lhe a liberdade imaginativa, por outro contribuiu para consolidar sua importância e não deixou de ter efeitos positivos imprevistos (cf. Candido 1987). Duplicidade semelhante ele identifica nos efeitos da situação de pobreza e pouca diferenciação de nossa vida social até meados do século XIX, em virtude da qual continuou cabendo aos escritores a responsabilidade pelo desempenho daqueles múltiplos ofícios não artísticos. Pois justo essa condição de carência e acúmulo de responsabilidades é que, ao mesmo tempo, impulsionou a criação de um gênero discursivo bem singular e produtivo – o ensaio, em que recursos expressivos e metafóricos se aliaram para a análise crítica de nossas características, como exemplifica o trabalho sócio-histórico de Gilberto

Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, que não só deve muito à sua formação como leitores, como a suas atividades de criação e crítica literárias (cf. Candido 1980).

Nos escritores modernistas podemos acompanhar novos desdobramentos dessa situação, na medida em que, com eles, o ensaísmo era do mesmo modo a grande atividade paralela à literatura, servindo à reafirmação de sua hegemonia, mas também à sua articulação aos interesses e problemas de outras práticas artísticas. Esse é o caso, por exemplo, dos estudos de Mário de Andrade reunidos em livros como *O baile das quatro artes* (1963) e outros vários sobre música popular, além dos avulsos sobre pintura, reunidos posteriormente (cf. Andrade, Mário de: 1974, 1955). E ainda de sua produção epistolar, que mesclava afeto, reflexão e pedagogia, servindo também à aproximação com pintores e músicos como Anita Malfatti, Cândido Portinari ou Camargo Guarnieri, por exemplo.

A importância desses tipos particulares de atividades simultâneas com certeza está na origem de transformações posteriores que desestabilizaram conceitos e métodos da teoria e da crítica literária em nome da necessidade de discutir tradicionais dicotomias entre real e ficcional e abrir espaço para o estudo comparativo de poemas e romances, de um lado, e diários, rascunhos, cartas, crônicas e ensaios, de outro. Quanto a isso, lembremos o valor atribuído, já nos anos 80, à poesia de Ana Cristina Cesar e ao que nela Flora Süssekind chamou de “arte da conversação” e “retórica da correspondência” (cf. Süssekind 1995), ou, atualmente, ao que vem sendo valorizado como hibridismo de poético e ensaístico na escrita de Marília Garcia.

Podemos aproximar esse hibridismo daquele que, na cultura moderna europeia ainda do século XIX, foi praticado por escritores cujo interesse por outras artes, em vez de implicar a dedicação a uma atividade artística simultânea à literatura, motivou, como no caso de Diderot e posteriormente de Baudelaire, semelhante investimento num gênero de escrita ensaística – os *salões* –, considerado seminal para a crítica de arte, e cuja repercussão se estendeu ainda, por exemplo, às cartas de Rilke sobre Cézanne.<sup>2</sup> Essa aproximação implica, de fato, uma ampliação do quadro até aqui associado à situação brasileira. Mas também serve para legitimar a compreensão de que a prática artística há muito convida a um comparativismo expansivo, transgressivo de fronteiras de toda ordem.

Tornada mais incontornável por dados e questões contemporâneas, essa compreensão não deixa de remeter também a outros aspectos especialmente significativos das demandas modernas. Lembre-se a propósito que, sobre vários dos movimentos vanguardistas se disse, a título depreciativo, que apresentaram grandes propostas e manifestos, mas muito poucas obras. Ao reavaliar hoje essa situação de pobreza, o escritor argentino César Aira vai considerar que, tendo percebido a impossibilidade de criação de novas obras-primas, após Balzac e Flaubert – impossibilidade confirmada pelo esforço empreendido por Proust e Joyce para construir um único romance –, os vanguardistas, sabiamente, teriam se dedicado a propor apenas *procedimentos*, que, desde então, não deixaram de evidenciar sua produtividade, representando simultaneamente um esgotamento e uma possibilidade.<sup>3</sup>

Uma das implicações dessa proposta é que a relação entre diferentes artes, assim como seu exercício simultâneo por um determinado artista, possa e mesmo deva ser considerada, em termos gerais, independente da inscrição de cada uma delas em um campo artístico definido como específico e autônomo, bem como de uma ideia pré-legitimada de arte; e, em termos mais restritos, também de uma concepção específica e autônoma de obra.

**2.** Sob esse viés, pode-se rever nosso modernismo e nele identificar uma contraditória tessitura de carência e complexidade que contribui para redimensionar alguns consensos críticos relativos à relação interartes. No caso emblemático de Mário de Andrade, por exemplo, já vêm se fazendo estudos que discutem sua desvalorização da fotografia, que considerava mera técnica, e a relacionam a uma preferência conservadora pelas formas tradicionais das artes plásticas – e, nestas, pela sua tradição representativa, com as consequentes dificuldades com o abstracionismo e o surrealismo das vanguardas (cf. Chiarelli 2003: 78-9). Mas, ampliando a avaliação dessa opção do poeta, vem sendo aberto um importante campo de questões através do estudo de sua prática documental, não artística, da fotografia, bem como de suas escolhas pictóricas, como se observa no interessante ensaio de Sérgio Miceli sobre a relação de Mário com os retratos que suscitava e mesmo encomendava aos artistas seus contemporâneos (Miceli: 1996). O mesmo efeito

pode ser atribuído à crescente atenção a sua epistolografia, inaugurada por Silviano Santiago em estudo que reintroduz o conceito de *vida literária* – o que lhe permite rever vários aspectos do modernismo, além de contribuir para a flexibilização de fronteiras entre o individual e o coletivo, o confessional e o ficcional, o literário e o não literário.<sup>4</sup>

Abrindo mão da exigência de especificidade e autonomia do ofício artístico, pode-se passar a avaliar dados aparentemente aleatórios, isolados, e por isso considerados pouco significativos, como o fato de Manuel Bandeira ter feito a capa de um livro de Jorge de Lima (*Poemas escolhidos*, de 1932). Ou de Murilo Mendes ter se dedicado intensamente ao ensaísmo sobre pintura. Ou de Oswald de Andrade ter ilustrado com desenhos seu livro *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. E, indo mais adiante, de João Cabral de Melo Neto ter se interessado tanto por Mallarmé quanto pela tipografia – “mera” técnica alçada pelo ilustre antecessor a procedimento fundamental de sua escrita –, conciliando as atividades de poeta, gráfico e editor.

Outra releitura da cena modernista sob essa perspectiva pode ser feita através da produção de Jorge de Lima, que, identificado em nossa tradição como poeta, desenvolveu, com diferentes intensidades, também as atividades de político, médico, romancista, pintor e crítico. Essa escolha tem duplo significado. Por um lado, sua dedicação simultânea à literatura e à pintura, embora representando uma exceção face à tendência mais geral dos escritores modernos, endossa a noção de ofício múltiplo. Por outro lado, sua dedicação pontual e específica à fotomontagem, aqui enfatizada, permite retomar as questões que estamos colocando em torno dessa noção.

Antes de mais nada, pode ser considerado mínimo o interesse que no campo dos estudos literários comparativos, pelo menos no Brasil, tem sido dedicado à fotomontagem. A eles, tal como até recentemente fundamentados, com certeza não servia o caráter assistemático, descontínuo da prática. E também o fato de ela colocar em ação uma proposta de arte impura, na medida em que situada num lugar entre o artesanal e o artístico, o primitivo e o vanguardista. Tensionando, segundo Max Ernst, a autonomia e a especificidade dos campos da pintura e do cinema, a fotomontagem parece manter e mesmo reivindicar *apenas* uma condição circunstancial de articulação de procedimentos técnicos: a fotografia, a colagem, a montagem. Não por acaso, e indicando um



deslocamento desses valores, na produção poética brasileira a relação com a pintura, muito forte até os anos 80, vem abrindo cada vez maior espaço para a fotografia e mais recentemente para a fotomontagem. Esse movimento, avaliado em suas contradições por Flora Süssekind (2005), tanto diz respeito a uma repetição epigonal de nossa tradição realista quanto à sua desconstrução – citemos, *en passant*, neste último caso, nomes mais conhecidos como Nuno Ramos e Cláudia Roquette-Pinto. Do mesmo modo, a noção de *montagem* vem ocupando lugar cada vez mais significativo no discurso teórico-crítico sobre a literatura, sobre as artes e sua história, na esteira das reflexões sobre a imagem e sobre a visualidade dominantes na cultura contemporânea.<sup>5</sup>

Lembremos então que a montagem foi considerada básica à linguagem do cinema por Eisenstein, que no entanto remete sua origem ao romance de Charles Dickens (cf. Eisenstein 2002). Ela foi também fundamento da prática dadaísta da colagem, por seus próprios produtores remontada à linguagem poética de Rimbaud e Lautréamont. Nesse movimento, então, seu uso se concretiza, provocativa e contraditoriamente, tanto como constitutivo de uma nova forma de arte, o cinema, quanto como motivo de esvaziamento da autonomia e da especificidade de uma outra, neste caso a pintura, bem como de sua reaproximação com a vida, na contracorrente de toda dicotomia simplista entre realismo e experimentalismo.<sup>6</sup>

No caso do uso surrealista da fotomontagem, acrescenta-se que, além de implicar a articulação dessas duas técnicas, ele exige o ato de refotografar o já fotografado, produzindo um jogo de proximidade e distanciamento que aumenta a tensão perceptiva e permite ativar o olhar como conjunção disjuntiva do sensível ao construtivo, do imediato ao memorioso, do verossímil ao absurdo, a partir mesmo do uso de recortes de imagens informativas e afetivas, extraídas de jornais, revistas, álbuns, tomadas em sua materialidade mesma. Nesse jogo, a fotomontagem constitui um modo também contraditório de relação com o que seria seu contexto, colocando em questão o próprio significado deste, na medida em que pode ser compreendida tanto como signo e mesmo índice da relação entre arte e ordem industrial, mecânica, de apropriação e reorganização do já existente, quanto como efeito de uma percepção fragmentada e caótica de um mundo e uma cultura esfacelados pela guerra,

em que se inscrevem heterodoxamente elementos míticos, místicos, oníricos, metafísicos (cf. Rodrigues 1943).

Saúl Yurkievich ressalta como essa conjunção releva de uma temporalidade heterogênea, cuja força se inscreve como contra-atualidade no cerne do progressismo moderno:

Cada collage establece su propia contractualidad comunicativa. Sus rupturas de articulación coexisten sin fundarse unas en otras. Objeto móvil y aleatorio, revela una prodigiosa capacidad de ligazón de conjuntos efímeros, pone en ejercicio una energía polimorfa que descentra la enunciación y libera a los signos de su inclusión convencional. Pulverizada toda relación de encuadre permanente, los fragmentos son devueltos a una combinatoria completamente abierta. (Yurkievich 1984: 60)<sup>7</sup>

Essa heterogeneidade formal e temporal da fotomontagem pode ser considerada então emblema de uma contemporaneidade expansiva que desorganiza a concepção homogênea de modernidade. Não por acaso, a reavaliação desta, segundo Martin Jay, implica sua percepção como *campo de forças* várias e a problematização da relação hegemônica estabelecida entre forma e visão clara e unívoca (Jay 2003). Esse mesmo efeito pode ser atribuído ao modo como o trabalho verbal e visual de Jorge de Lima se inscreve no cenário da poesia brasileira moderna, contaminando-o de marcas de contra-atualidade. Justo por isso, seu reconhecimento como grande poeta sempre esteve de par com uma pequena presença nos espaços de legitimação do cânone.

Tal situação deriva, de fato, da dificuldade provocada pela associação de heterogeneidade e irregularidade, consideradas ambas prejudiciais tanto à construção autônoma da forma literária quanto à figuração crítica do nacional. Pois, em sua poesia verbal (dizia ele que todas as suas atividades eram oportunidades de fazer poesia), Jorge se exercitou tanto no verso livre quanto no soneto, tanto no poema curto quanto em longas misturas de meditação e narrativa, tanto na imersão na concretude cotidiana quanto em viagens órficas. Conforme avalia Fábio de Souza Andrade em seu excelente estudo sobre o poeta, se considerada no conjunto sua obra demonstra não ter passado por um amadurecimento linear, como a de Manuel Bandeira do simbolismo para o modernismo; nem se organiza e divide claramente em duas águas, como a de João Cabral de Melo Neto. Ao contrário, dependeria da persistência descontínua de algumas linhas de força que,

segundo ele, prosseguem subterrâneas e afloram repentinamente em função de encontros felizes – intempestivos, eu diria –, como com o surrealismo.

Embora priorize a análise dos aspectos coesivos da produção especificamente poética e “final” de Jorge, por ele então dividida em fases, Fábio não deixa significativamente de ressaltar a produtividade de uma leitura que viesse a articular, nesse *engenheiro noturno*, a produção inicial e a tardia, a romanesca e a plástica, em torno da heterogeneidade dos procedimentos de estranheza visual (Andrade, Fábio 1997). Nessa heterogeneidade, podemos ver de fato se manifestar uma fuga “conservadora” dos parâmetros estéticos e ideológicos modernistas – nacionalismo, coloquialismo –, mas, simultaneamente, uma provocante adesão a vanguardismos desconstrucionistas e surrealistas que eles rejeitavam – evidenciando as contradições do próprio movimento.

O mesmo ocorre em sua valorização da técnica “simples” e impura da fotomontagem, em contraposição à maior atenção dada pelos modernistas às artes plásticas já tradicionais, como a pintura e a escultura. Do mesmo modo, observa-se nele a convivência de engajamento moderno e opção religiosa – que somente hoje, em nossos tempos pós-utópicos, que obrigam à desconstrução radical da racionalidade moderna, está sendo reavaliada, conforme apontam ainda poucos e recentes estudos, como o de Raul Antelo sobre a relação entre surrealismo, heterodoxia religiosa e heterogeneidade estética no parceiro artístico de Jorge de Lima: Murilo Mendes (Antelo 2006).

Note-se que esse valor de heterogeneidade, heterocronia e polissemia é apontado já desde a recepção modernista das fotomontagens de Jorge de Lima, consideradas por Mário de Andrade, em sua simplicidade técnica, ao mesmo tempo como brincadeira, procedimento ao alcance de qualquer um, vício, oportunidade para revelação de monstros inconscientes recônditos e marco introdutório da arte moderna (Andrade, Mário de 1987). Vale a pena ressaltar que nessa avaliação, em princípio negativa, Mário faz uma enumeração que por si só dá a ver a complexidade contraditória do simples e lúdico em seu valor ao mesmo tempo estético, expressivo e socializante. Do mesmo modo, mas agora sem nenhuma conotação restritiva, Murilo Mendes ressaltava nesse trabalho de Jorge a conjunção de pânico e organização, infância e maturidade, ludismo e doença, calma e catástrofe, vida e morte – polos cujo parentesco se descobriria, segundo ele, como quando se folheia um álbum de fotos de

família; trata-se de um signo, portanto, do ao mesmo tempo próximo e estranho, em sua temporalidade congelada e constelada, perpassada por movimentos e espaçamentos imprevisíveis da memória, do desejo e da imaginação (Mendes 1943).

Nessa relação entre heterogeneidade e contra-atualidade, interessa aqui enfatizar ainda, quanto aos possíveis efeitos do trabalho de Jorge de Lima com imagens visuais – verbais e plásticas – e também quanto à retomada, hoje, da técnica da fotomontagem e do texto-colagem, de que maneira nestes a força de contra-atualidade se manifesta na simultaneidade anacrônica entre modo de produção e modo de leitura. Abertos ao desvio e à portabilidade, nos lembram aqui a *Boîte-en-valise*, a coleção portátil de Marcel Duchamp, num movimento que, como esse de nossa própria lembrança, implica desconexão com diferentes formas de inscrição originária seja em um campo de linguagem, seja em um campo de espaço-tempo. Quanto a um e a outro, faz sentido lembrar também a imagem-método do *atlas* mnemônico de Aby Warburg, que por isso mesmo tem, contemporaneamente, intensa releitura.

A reunião das fotomontagens de Jorge de Lima em livro, *A pintura em pânico*, encena de diferentes modos essa cronotopia do deslocamento, do anacronismo, presente nessas imagens do álbum, do atlas, da coleção, da *boîte-en-valise*. Colocando-as sob a unidade do livro, mas ao mesmo tempo investindo no caráter fragmentário intrínseco à materialidade da página em códex (oposta à continuidade do *volumen*), a reunião não tem numeradas suas páginas, funcionando assim como campo aberto a inúmeros encadeamentos possíveis, o que é reafirmado na relação arbitrária entre imagens e palavras usadas em seus nomes e/ou legendas. Além disso, o título do livro, publicado em 1943, confirmará *a posteriori* a íntima relação com a experiência existencial e literária de Murilo Mendes, que lhe escreve a “Nota liminar”, e intitulara de *A poesia em pânico* seu livro de poemas de 1937, num processo que pede para ser visto como o de uma coautoria atribulada, intermitente, que retoma ainda aquela iniciada com a coletânea de poemas *Tempo e eternidade*, de 1935.

Tais características contribuem para relativizar a relação unívoca entre individualidade, originalidade, autoria e obra que vem sustentando a ideia de arte – afetada já pela prática mesmo da fotografia, da colagem e da fotomontagem. E remetem, também anacronicamente, tanto ao caráter coletivo do trabalho artístico associado a culturas

primitivas quanto a suas releituras pelo vanguardismo moderno, que tem sido retomado como viés de compreensão da produção artística. A propósito, note-se a importância e a visibilidade readquiridas hoje, quanto à poesia, por coletivos editoriais e poéticos em que o manuseio de técnicas de produção e reprodução gráficas e composição material do livro divide democraticamente espaço e tempo com o trabalho de manipulação de linguagem verbal e visual.

**3.** Lembramos aqui inicialmente, quanto à formação da cultura brasileira, a relação entre a pobreza de uma organização social pouco diversificada e a necessidade de exercício simultâneo de várias funções por parte dos intelectuais. Apontamos também que essa simultaneidade se deu no âmbito de atividades ligadas prioritariamente à palavra oral e escrita, aproximando portanto a literatura da política, do jornalismo e da análise histórico-sociológica, antes que de outras artes. Ressaltamos também a acuidade com que Antonio Candido percebeu como dessa situação de pobreza decorreu contraditoriamente a mobilização de uma forma de escrita híbrida – o ensaio – e, com ela, de uma produtiva prática cujos desdobramentos, desde então, e até hoje, desestabilizam fronteiras entre arte e conhecimento.

Extrapolando os marcos do processo brasileiro e o significado nele adquirido por essa prática, apontamos, quanto à redefinição da relação entre diferentes ofícios artísticos, a articulação entre literatura, pintura e ensaísmo na cultura europeia moderna, bem como o hibridismo fundamental às propostas artísticas de vanguarda. Nestas, ressaltamos a profanação da especificidade de campos artísticos tradicionais, associada à indistinção desierarquizante entre arte e técnica e ao abandono da ideia de criação e obra individuais e originais, em nome do investimento em procedimentos comuns e coletivos. A esse respeito, lembramos a invasão desconstrutora da visão pictórica pela fotografia e pela colagem, que implicou simultaneamente a problematização da ideia de representação.

Esse vanguardismo, como se sabe, pode ser visto, tanto negativa quanto positivamente, como um desvio anacrônico face à visão evolutiva e racional-progressista de arte e de vida. Pois implicava na valorização de procedimentos simples, precários, associados até então ao primitivo, ao infantil – como fez Mário de Andrade com as fotomontagens de Jorge

de Lima –, ou mesmo, em polo oposto, à senilidade e à doença, como também se fez a propósito das crises psicológicas do poeta. Assim pode ser igualmente compreendido, por exemplo, as transformações no trabalho plástico de Matisse, em que o empenho experimental da juventude, precarizado por essas dificuldades tardias, se desdobra na prática do “desenho com tesoura” – que representa um retorno diferido, anacrônico, e por isso provocativo, à colagem de origem cubista.

Mas desde muito antes, a gagueira lúdica já reivindicada no nome autoatribuído pelo movimento *dada* performava essa articulação de carência e força de contra-atualidade das vanguardas – que, no entanto, não impediu sua posterior transformação em obra, monumento, de novo submetida a uma concepção aurática de arte. Trata-se aqui, então, de pensar a produtividade atual do resgate dessa força contraditória de pobreza e anacronismo. Em relação ao diálogo entre vanguardas europeias e cultura brasileira após o modernismo, essa tarefa foi empreendida de modo seminal e brilhante por Gilda de Mello e Souza, em ensaio dedicado a Jean Maugüé, Claude Lévi-Strauss e Roger Bastide, que aqui vieram atuar como professores na Universidade de São Paulo, nas décadas de 1930 e 1940 – justo quando se consolidava o cânone modernista e Jorge de Lima articulava atividade poética e pictórica (Souza 1980).

Nos textos sobre pintura aqui escritos por eles, Gilda percebe duas tendências opostas. A primeira, característica do filósofo Maugüé, e mais tarde adotada por Lévi-Strauss, é vista como de louvação de uma “estética da representatividade, extremamente racional, europeia – diria mesmo, de uma estética do Classicismo” (*idem*: 16-17). A segunda, adotada também por Lévi-Strauss apenas quando ainda jovem, e direcionadora de toda a reflexão de Roger Bastide, é por ela definida pela integração de interesse antropológico e estética de vanguarda, alimentada pela influência do dadaísmo e do surrealismo. Em decorrência disso, relevava os valores canônicos de obra de arte e de obra-prima e atentava para o potencial de formas e procedimentos comuns em que se miscigenavam o artesanal e o místico, o primitivismo e a tradição erudita.

As questões propostas por esse texto de Gilda podem ser vistas como um instigante prenúncio daquelas que Haroldo de Campos apresenta no ensaio intitulado justamente “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”, escrito dez anos depois.<sup>8</sup> Nele, o termo

“arte pobre” – também referido às artes plásticas, mas ao movimento italiano da década de 1960 – vai servir para enfatizar a importância em nossa literatura de uma genealogia em que a relação entre experiência literária e social se coloca através da opção por uma estética *gaga*, que profana tanto a retórica realista quanto a romântica em sua crença na plenitude representativa ou expressiva do literário. Usada pela primeira vez pelos cultores do realismo oitocentista para ridicularizar o caráter lacunar, intermitente da linguagem de Machado de Assis, a gagueira é retomada por Haroldo, agora como atributo positivo, e associada, na esteira do paradigma vanguardista, à metonímia cubista, à visão tateante, à construção em mosaico e caleidoscópio. E identificada, de diferentes modos, nas obras de Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos.

A possibilidade de aproximação desses dois ensaístas em princípio pertencentes a campos críticos não só divergentes mas frequentemente antagônicos evidencia a potencialidade da discussão em torno da noção de pobreza estética.<sup>9</sup> Não vamos explorar aqui a comparação entre ambos em todo seu alcance. Para efeito da leitura que estamos encaminhando, ainda que de modo superficial, interessa ressaltar, para além da semelhança já apontada, uma diferença em especial. No ensaio de Haroldo de Campos, a noção de pobreza estética é associada a magreza, a síntese, e utilizada para valorizar uma tendência discursiva predominantemente racional-constructiva e muito especificamente literária.

Já o ensaio de Gilda, bem ao contrário, mobiliza essa noção para valorizar a partir de Roger Bastide uma estética que não se preocupa com a hierarquia entre artístico e não artístico nem prioriza uma concepção racional-constructiva. Por isso, vai atribuir grande relevância ao barroco – estilo que não tem lugar na estética magra então proposta por Haroldo, embora, como se sabe, vá receber atenção especial em outros momentos de sua reflexão. Observado na arquitetura e escultura brasileiras, vai servir à valorização de uma estética pobre porque mestiça de artístico e místico assim como de linhas retas e curvas, de elaboração rococó e uso de materiais não nobres como a madeira e a pedra-sabão.

O reconhecimento da existência dessas duas formas tão distintas de definir uma estética da pobreza na literatura e na cultura brasileiras problematiza o discurso crítico hegemônico a partir de nosso modernismo. Bem representado pela perspectiva de Haroldo de Campos, ele conceberia a articulação de experimentalismo de vanguarda e inscrição



social periférica de modo a associar recorte, fragmentação e síntese. A releitura dessa articulação pelo viés retomado por Gilda nos faz remontar a outros efeitos estéticos de vanguarda que, desdobrando-se desde Rimbaud, se manifesta numa composição híbrida de delírio e artesanato, misticismo e percepção, de que as fotomontagens surrealistas, e nelas a técnica do corte e do recorte, são o maior exemplo.

Nesse sentido, podemos compreender também a relação entre poesia, visualidade e fotomontagem em Jorge de Lima, e o modo como nela se articulam anacronismo e vanguardismo, percebendo na irregularidade, na diversidade, na intermitência de sua atividade, um empobrecimento face ao ideal canônico de arte e literatura, em que se manifestam a potência do híbrido e do excesso.

Não por acaso a leitura de sua poesia, bem como a de seus quadros, solicita a recuperação de procedimentos como os do surrealismo e do barroco, em que o excesso, na contracorrente das retóricas da plenitude, produz um jogo irresolvido entre presença e ausência, imagem e vazio. Tal recuperação pode ser fundamental na avaliação de tendências da poesia contemporânea em que se assiste ao retorno do poema longo e do verso discursivo, assim como do reinvestimento na primeira pessoa, transtornados por procedimentos diversos de corte, colagem e heterogeneização.

## Bibliografia

Aira, César (2007), "A nova escritura", in *Pequeno manual de procedimentos*, Curitiba, Editora Arte e Letra.

Andrade, Fábio de Souza (1997), *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*, São Paulo, EdUSP.

Andrade, Mário de (1974), *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Martins.

-- (1987), "Fantasias de um Poeta", in Paulino, Ana Maria (org.), *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*, São Paulo, IEB/USP.

-- (1963), *O baile das quatro artes*, São Paulo, Martins.

-- (1955), *O empalhador de passarinho*, São Paulo, Martins.

Antelo, Raul (2006), "Murilo Mendes, o surrealismo e a religião", in *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 6, n. 8/9 - Poesia: passagens e impasses.

Bürger, Peter (2012), *Teoria da vanguarda*, São Paulo, CosacNaify.

Campos, Haroldo de (1992), *Metalinguagem & outras metas*, São Paulo, Perspectiva.

Candido, Antonio (1987), "Literatura de dois gumes", in *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática.

-- (1980), "Literatura e cultura de 1900 a 1945", in *Literatura e sociedade*, São Paulo, Cia. Editora Nacional.

Chiarelli, Tadeu (2003), "A fotomontagem como 'Introdução à Arte Moderna': Visões Modernistas sobre a Fotografia e o Surrealismo", in *ARS – Revista do Departamento de Artes Plásticas (ECA/ USP)*, São Paulo, p.78-79.

Chklovski, V. (1971), "A arte como procedimento", in Toledo, Dionísio (org. e apresentação), *Teoria da literatura. Formalistas russos*, Porto Alegre, Globo.

Deleuze, Gilles (1997), "Ga-gue-jou", in *Crítica e clínica*, São Paulo, Editora 34.

-- (2006), "Louis Wolfson, ou o procedimento", in *Crítica e clínica*, São Paulo, Editora 34.

Didi-Huberman, Georges (2006), *Ante el tiempo. História del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Eisenstein, Serguei (2002), “Dickens, Griffith e nós”, in *A forma do filme*, Rio de Janeiro, Zahar.

Jay, Martin (2003), “El modernismo y el abandono de la forma”, in *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós.

Kempinska, Olga (2011), *Mallarmé e Cézanne: obras em crise*, Rio de Janeiro, NAU/FAPERJ.

Mendes, Murilo (1943), “Nota liminar”, in Lima, Jorge de, *A pintura em pânico*, Rio de Janeiro, Tipografia Luso-Brasileira.

Miceli, Sérgio (1996), *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*, São Paulo, Companhia das Letras.

Perloff, Marjorie (2013), “Da vanguarda ao digital. O legado da poesia concreta brasileira”, in *O gênio não-original*, Belo Horizonte, EdUFMG.

Pic, Muriel (2015), *As desordens da biblioteca*, Belo Horizonte, Ed. Relicário.

Rodrigues, Simone (1943), “Introdução”, in Lima, Jorge de. *A pintura em pânico. Fotomontagens*, Rio de Janeiro, Caixa Econômica Federal.

Santiago, Silviano (1989), “O intelectual modernista revisitado”, in *Nas malhas da letra*, São Paulo, Cia. das Letras.

Souza, Gilda de Mello e (1980), “A Estética rica e a Estética pobre dos professores franceses”, in *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades.

Süssekind, Flora (1995), *Até segunda ordem não me risque nada. Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina César*, Rio de Janeiro, 7Letras.

-- (2005), “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”, in *Revista Literatura e sociedade*, USP, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, nº 8.

**Celia Pedrosa** é pesquisadora 1-C do CNPq e professora de Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de PG em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense. Coordena os grupos de Pesquisa “Poesia e contemporaneidade”, com a Prof. Ida Alves, e “Pensamento teórico-crítico sobre o contemporâneo”, com a Prof. Diana Klinger. É membro do Conselho Editorial das Revistas *Gragoatá* (UFF), *Escritos* (FCRB), *Outra travessia* (UFSC), *Cadernos de Literatura Comparada* (Universidade do Porto – Portugal). Publicou os livros *Antonio Candido: a palavra empenhada* (EdUSP/EdUFF,1994), *Ensaio sobre crítica e contemporaneidade* (EdUFF, 2011), e, como organizadora, entre outras, as coletâneas *Poéticas do olhar* (7 Letras, 2004) e *Poesia e contemporaneidade* (Argos, 2001), com Maria Lucia Camargo; e *Subjetividades em devir* (7 Letras, 2008) e *Sobre poesia: outras vozes* (7 Letras, 2016), com Ida Alves.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este texto foi concebido para apresentação no Colóquio *Ofício Múltiplo: Poetas em Outras Artes*, realizado na Universidade do Porto em outubro de 2015, com o objetivo de investigar antecedentes modernos da prática de ofícios múltiplos por artistas contemporâneos.

<sup>2</sup> Cf. a interessante recuperação desse diálogo por Olga Kempinska (2011) em *Mallarmé e Cézanne: obras em crise*, Rio de Janeiro, NAU/FAPERJ.

<sup>3</sup> Cf. Aira, César (2007), “A nova escritura”, in *Pequeno manual de procedimentos*, Curitiba, Editora Arte e Letra. Os efeitos desconstrutivos dessa noção podem ser encontrados também na relação entre escrita, uso da língua e esquizofrenia apontada em: Deleuze, Gilles (2006), “Louis Wolfson, ou o procedimento”, in *Crítica e clínica*, São Paulo, Editora 34.

<sup>4</sup> Cf. “O intelectual modernista revisitado”, in *Nas malhas da letra*, São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

<sup>5</sup> Interessante a esse propósito é a recente publicação de *As desordens da biblioteca*, de Muriel Pic (Ed. Relicário, 2015), que combina fotomontagens, análise de fotografias e uso destas para analisar a biblioteca como modo de organização. Antes dela, tem se constituído em referência fundamental a reflexão de Georges Didi-Huberman sobre a imagem, especialmente, nesse caso, em *Ante el tiempo. História del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

<sup>6</sup> Cf. a avaliação feita a esse propósito por Peter Bürger, em *Teoria da vanguarda*, São Paulo, Cosac Naify, 2012.

---

<sup>7</sup> A esse respeito nos forneceu subsídio fundamental a tese de doutorado de Bárbara Nayla Piñeiro de Castro Pessôa, intitulada *Caminhos da recepção surrealista no Brasil e Na Argentina. Criação e crítica em Murilo Mendes e Julio Cortázar*, orientada pela professora Viviana Gladys Gelado. Niterói: Universidade Federal Fluminense/Programa de PG em Literatura Comparada, 2015.

<sup>8</sup> O texto teve pelo menos duas publicações em periódicos antes de ser incluído em edição da coletânea de Campos, Haroldo de (1992), *Metalinguagem & outras metas*, São Paulo, Perspectiva.

<sup>9</sup> Não se pode deixar de lembrar aqui a reflexão sobre a gagueira discursiva proposta por Gilles Deleuze em “Ga-gue-jou”, in: Deleuze, Gilles (1997), *Crítica e clínica*, São Paulo, Editora 34. Também interessante, sob outro ângulo, é a análise de Marjorie Perloff sobre a relação entre vanguardismo e condição periférica, em “Da vanguarda ao digital. O legado da poesia concreta brasileira”, in: Perloff, Marjorie (2013), *O gênio não-original*, Belo Horizonte, EdUFMG.

## Infância, poesia e colagem em Jorge de Lima

**Francisco Thiago Camêlo**

*PUC-Rio*

**Resumo:** O presente artigo investiga a infância como operador conceitual da obra poética e visual de Jorge de Lima (1893-1953). Em diálogo com o pensamento de Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Jean-François Lyotard e Walter Benjamin, comenta cantos selecionados de *Invenção de Orfeu* (1952) e algumas fotomontagens de *A pintura em pânico* (1943). Ao indicar as técnicas do recorte e da colagem como procedimentos afinados com o imaginário da infância, considera a escrita verbal e plástica de Jorge de Lima como uma colagem de imagens e tempos heterogêneos feita por um poeta contaminado por gestos infantis.

**Palavras-chave:** Jorge de Lima, infância, poesia, colagem, recorte, artes plásticas

**Abstract:** This article investigates the childhood as conceptual operator of the poetic and visual work of Jorge de Lima (1893-1953). In dialogue with the philosophical propositions of Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Jean-François Lyotard and Walter Benjamin remarks selected tales of *Invenção de Orfeu* (1952) and some photomontages of *A pintura em pânico* (1943). Indicating the cutout and collage techniques as honed procedures like the childhood imaginary, considers the verbal and visual work of Jorge de Lima like a collage of heterogeneous images and periods made from a poet contaminated by children's gestures.

**Keywords:** Jorge de Lima, childhood, poetry, collage, cutouts, visual arts

*Ruim memória, houve um tempo prenatal  
(Como sangra pensar com esta memória!)*

Jorge de Lima

*Posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta.  
Hoje sei andar, porém, nunca mais poderei tornar a apreendê-lo.*

Walter Benjamin

Perdidas as memórias do “tempo prenatal”, como fazer uma experiência de escrita e pensamento com a infância? O que significa ter sido um dia infante?<sup>1</sup> O que acontece na passagem entre mudez e eclosão da fala? Um dos pressupostos mais disseminados pela linguística moderna e pela filosofia é o de que, ao contrário dos animais que já nascem com suas habilidades fônicas desenvolvidas, os humanos precisam saltar de uma dimensão aquém da língua para o discurso articulado. Não nascemos já falando, assim como o gato já nasce miando ou o cachorro já nasce latindo. Diante dessa constatação, poder-se-ia pensar em restos ou “sobrevivências” da experiência muda na língua articulada dos adultos? E se tais resíduos existissem, como a arte, verbal ou plástica, grafaria essa experiência a que só aqueles que não possuem uma língua estruturada têm acesso? Através de uma escrita tateante propõe-se, aqui, tentar flagrar o nascimento de uma “infância da linguagem” em dois experimentos do poeta Jorge de Lima (1893-1953). Enquanto os ouvidos se põem alertas para escutar sons desordenados emitidos por infantes, os olhos tentam flagrar instantâneos de conhecimento produzido por uma língua menor ainda não domesticada. Para a tarefa de trazer para o agora um tempo longínquo e imemorial, encena-se o contágio de vozes da criação artística e do pensamento filosófico. Adverte-se que escrever com a infância não significa, aqui, verticalizar esta ou aquela teoria, mas abrir entre elas canais de contato e passagem por onde possa circular uma infância tomada como “personagem conceitual”<sup>2</sup> da obra verbal e visual de Jorge de Lima.



### **CENA 1: CRIANÇA BRINCANDO**

Sentado no chão, o menino retira do lixo revistas, catálogos, postais, cartões, e folheia com atenção os materiais simples e diversificados. Do contato sensível com a textura do papel, surge a paixão do recorte. Com lápis e tesoura nas mãos, ele traça o contorno das figuras, desenha trajetos nas páginas e recorta gravuras de animais, estátuas gregas, objetos do cotidiano, imagens de mulheres, crianças e algumas paisagens, conferindo a cada recorte um gozo celestial. Envolto em prazer, percebe uma sintaxe secreta entre as gravuras recortadas, inacessível a quem tenta ver de cima o momento em que os recortes se desprendem de sua imagem habitual para ganharem, pela colagem, uma outra forma sensível. O que conhecemos do menino são o gesto rebelde de destruir “os brinquedos perfeitos que os vovôs lhe deram” e sua irresistível atração por coisas e objetos menos nobres, como sabugos de milho, caixas vazias e pedrinhas brancas. A esses brinquedos fabricados com materiais rudimentares vêm juntar-se as novas invenções do menino, criadas com o lápis, a tesoura e a cola. E assim ele vai povoando seu mundo com coisas impossíveis.<sup>3</sup>

### **CENA 2: PENSANDO A INFÂNCIA**

A brincadeira do recorte, da seleção e da colagem é indicadora daquilo que as crianças não param de fazer: explorar as potencialidades entre materiais distintos para estabelecer entre eles uma nova relação. Walter Benjamin, no belo texto “Canteiro de obra”, do livro *Rua de mão única*, destaca a capacidade infantil de construir superinvenções com materiais descartados e pontifica que a sensibilidade infantil está afinada com o lugar dos escombros. Segundo o pensador alemão, brincando com as coisas descartadas pelos adultos e explorando-as inventivamente, “as crianças criam para si seu mundo de coisas, um pequeno no grande, elas mesmo.” (2012b: 17)

Por não serem construídas logicamente, segundo o ideal moderno de conhecimento (conhecer é objetivar), as invenções produzidas pelas crianças no “canteiro de obra” afrontam partições outrora pacíficas, como aquela que separa o mundo dito animado do mundo dito inanimado. Para os pequenos, conhecer não é ser indiferente às coisas, mas estar com elas de um outro modo – desviante e canhoto. No “canteiro de obra” infantil, os objetos não ocupam um lugar assimétrico em relação às crianças. Por ser menos habituada

às partições tecidas pelo homem na linguagem, a criança consegue abrir-se à vida secreta das coisas. Nesse sentido, são exemplares os versos do canto VIII de *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, nos quais uma conversa com objetos é recuperada através de um encontro imprevisto com a infância:

Em verdade uma volta pelos signos  
com recuperação de *ouvir objetos*,  
*conversar, por exemplo, com os chapéus*  
*que perdemos tragados pelo tempo*  
o nosso gorro de marujo, o nosso  
chapéu de palha e o de palhaço de hoje.

*Também os sustos decorridos dantes,*  
*o do encontro com a musa recém-nata*  
*ou com a da infância-musa azul-celeste;*  
*e com essa fugitiva musa sempre,*  
*e desse ardente susto, suas rosas*  
desabrochando, *suave susto nosso*. (Lima 2013: 335; grifo nosso)

A abertura infantil ao mundo das coisas ditas inanimadas desfaz relações verticais e possibilita a criação de um mundo em devir constante, povoado por uma centena de imagens inabituais e intermitentes que circulam por toda parte, produzindo um encantamento desconcertante e resistente à decifração do sentido. Nesse espaço maravilhoso, a infância dá a mão à velhice e, juntas, promovem o encontro imprevisto de diferentes objetos, como uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação, como certa vez imaginou Lautréamont.

Por operar por desvios, contradições e arbitrariedades em grau elevado, André Breton percebe afinidades entre a poética surrealista e os devaneios da infância e destaca o protagonismo da linguagem do inconsciente, da febre e do sonho nas construções inventivas do movimento francês. Por sua vez, Walter Benjamin, em ensaio de 1929 sobre o Surrealismo, considera a linguagem do movimento como autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som criam um amálgama refratário a explicações sobre o sentido.<sup>4</sup> Embora não tenha participado do movimento francês, o poeta alagoano Jorge de Lima

herda, possivelmente pela mediação de Ismael Nery,<sup>5</sup> as lições surrealistas e, contagiado por gestos infantis, emprega surrealisticamente imagens e palavras na construção de seus experimentos verbais e visuais. Pode-se verificar esse emprego nas 41 fotomontagens reunidas no volume *A pintura em pânico* e no poema épico *Invenção de Orfeu*, ambos resultantes de invenções fantásticas do poeta-em-devir-criança. A título de exemplo, veja-se a fotomontagem da mulher dormindo, à qual voltaremos na cena 3 deste trabalho, ou leiam-se os versos do poema 23 do canto I de *Invenção de Orfeu*:

*Pra unidade deste poema,  
ele vai durante a febre,  
ele se mescla e se amalha,  
e por vezes se devassa.*  
Não lhe peças nenhum lema  
que sua mágoa é engolida,  
e a vida vai desconexa,  
completando o que é teoria,  
[...]  
e uns sobroços e uns regressos,  
e coisas como lembranças  
ou como aléns ou aquéns,  
e pai que me sucedeu  
nas guerras que me queimaram,  
os sonhos entre as insônias,  
*infâncias em pleno escuro,*  
viagens de cima a baixo  
*unindo as coisas,* reunindo  
*aliás metamorfoseando-as,*  
[...]  
(Lima 2013: 42-43; grifo nosso)

As enigmáticas fotomontagens feitas com materiais banais do cotidiano e a riqueza rítmica do poema que quer modernizar a épica seduzem e fascinam o leitor, ao mesmo tempo em que o colocam em uma encruzilhada indecível. As imagens insólitas que proliferam das obras verbo-visuais limianas despertam a curiosidade e exigem do

pesquisador estratégias de aproximação. Diante das obras desorientadoras de Jorge de Lima, o exercício interpretativo quer-se perspectivista e o leitor vê-se cada vez mais dependente de “intercessores” para exprimir as “potências do falso”.

Impulsionados pelo andar trôpego dos bebês, que caem, levantam, voltam a cair, propõe-se, aqui, uma “escrita gaga” em torno do conceito de infância, tomando-a “para além das crianças” e entendendo-a como algo que não passa, de acordo com Jean-François Lyotard (1991: 9): “Baptisons-la *infantia*, ce qui ne se parle pas. Une enfance qui n’est pas un âge de la vie et qui ne passe pas. Elle hante le discours. [...] Si l’enfance demeure chez elle, ce n’est pas quoique mais parce qu’elle loge chez l’adulte.” Em paralelo ao conceito de infância, busca-se pensar os experimentos verbais e visuais limianos como resultantes de uma colagem de materiais e tempos diversos feita por um devir-criança do poeta. Assim, pretende-se flagrar uma centelha do pensamento construído pela criação artística contaminada por gestos infantis.

No ensaio “O que as crianças dizem”, Gilles Deleuze instaura uma linha de fuga do trabalho psicanalítico sobre as lembranças infantis e descreve a literatura como uma “cartografia dinâmica” atravessada por trajetos e devires, deslocamentos e intensidades, ao modo dos mapas traçados pela fala das crianças. Para o filósofo francês, toda literatura que apela para a infância é barata, pois a tarefa do escritor não é vasculhar os arquivos familiares nem se interessar por sua própria infância, mas, como diz em entrevista a Claire Parnet, a tarefa é “devir criança através do ato de escrever, ir em direção à infância do mundo e restaurar esta infância.”<sup>6</sup> Não é senão este o empenho de Jorge Lima em *Invenção de Orfeu* quando convoca as “infâncias em pleno escuro” e a “infância-musa azul-celeste” para perseguir o conceito de poesia. Assim, interessa menos para Deleuze e Jorge de Lima a lembrança da criança que foram e mais os blocos de infância atravessando o escrever. Ao invés de vincular ou espelhar o vivido no escrito, a infância limiana desterritorializa a memória e devassa a unidade do poema, multiplicando os sons vibrantes e erráticos, como os balbucios infantis. Neste ponto em que a infância coloca a linguagem do poema em “estado de *boom*”, a poesia diz o que as crianças dizem.

Nesse sentido, a infância é a força que efetua a tarefa de minorar a língua, de fazê-la bifurcar, gaguejar, balbuciar, porque opera por desvios e deslocamentos: “Quando a língua

está tão tensionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, [...] a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio.” (Deleuze 2011: 145) Conhecedor das possibilidades da língua, Jorge de Lima instaura na sua linguagem poética uma “gagueira criadora” que faz proliferar imagens e sons resistentes às decodificações corriqueiras, fazendo o leitor tropeçar nos versos, como uma criança que ainda não aprendeu a andar, e exigindo uma escuta para aquém das palavras. O poema de abertura do canto VII de *Invenção de Orfeu* é exemplar sobre a concepção limiana de linguagem:

A linguagem  
parece outra  
mas é a mesma  
tradução.

Mesma viagem  
presa e fluente,  
e a ansiedade  
da canção.

Lede além  
do que existe  
na impressão.

E daquilo  
que está aquém  
da expressão. (Lima 2013: 283)

Ao uso menor da língua reivindicado por Deleuze acopla-se algo que o filósofo italiano Giorgio Agamben nomeia de *experimentum linguae*: a língua em sua pura autorreferencialidade, “uma experiência que se sustém somente na linguagem [...], em que aquilo de que se tem experiência é a língua em seu estado bruto” (2012a: 11). No livro *Infância e História*, Agamben define a infância como a dimensão originária do homem situada no hiato entre *phoné* e *lógos*, língua e discurso. Mas como falar sobre essa infância que ocorre na passagem entre experiência e linguagem se precisamos nos expropriar de nossa condição infante para nos tornarmos sujeitos? Dito de outra maneira, como falar

sobre a infância se a condição *sine qua non* para tornar-se humano é a expulsão da infância que habita em nós?

Segundo Agamben (2012a), o fato de o homem ter tido uma infância, de não ter nascido na essência linguística de sua natureza, como os animais, é uma marca indelével da experiência humana em linguagem. Para aprender a falar, precisa-se fazer uma cisão irreversível: saltar do estado bruto da língua em direção ao discurso articulado. Nesse sentido, de acordo com Agamben, a aquisição da linguagem só é possível através de uma descontinuidade entre *phoné* e *lógos*, língua e discurso, sons indistintos e linguagem articulada. Mas, haveria algo que esse cair na linguagem estruturada de que fala Agamben não descartaria por completo?

Tentando recuperar a potência do balbucio, o professor de literatura Daniel Heller-Roazen levanta uma hipótese interessantíssima no livro *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Assim como Agamben, Heller-Roazen também opera a partir da prerrogativa de que existe um salto da experiência muda em direção ao discurso articulado. Segundo Heller-Roazen, o infante, por estar mergulhado na totalidade da linguagem, possui uma capacidade articulatória ilimitada sendo capaz de produzir todos os sons de todas as línguas humanas. Apoiado nas pesquisas linguísticas de Roman Jakobson e nos estudos de Freud sobre afasia, ele enfatiza: “não há limites para o potencial fônico da vocalização infantil” (2010: 7).

Entretanto, essa habilidade fônica infinita do infante é interrompida bruscamente quando ele precisa adquirir uma língua. A perda das potencialidades ilimitadas da linguagem em estado bruto é o preço que a criança paga para adquirir uma língua específica, com um sistema fônico limitado. Diante dessa constatação inequívoca, Heller-Roazen pergunta-se o que aconteceria no intervalo entre a perda dos sons erráticos e a aquisição de uma língua determinada. A hipótese levantada é a de que as línguas dos adultos guardariam ecos desordenados dessa língua imemorial à qual somente o infante tem acesso: “seria apenas um eco, pois onde há línguas, a emissão desordenada do bebê já há muito desapareceu, ao menos na forma que uma vez possui na boca do infante que ainda não poderia falar.” (2010: 9). As ecolalias retêm um eco da língua menor onde coexistem todas as línguas e na qual não se pode dizer “eu”.<sup>7</sup>

No prefácio ao livro *O inumano*, Jean-François Lyotard convoca essa infância indeterminada, impessoal e que persiste na idade adulta, segundo Agamben e Heller-Roazen, para uma tarefa política. Por ser desprovida de palavras e estar situada no limiar entre o inumano e o humano, a infância acena com uma possibilidade ética e política de uma comunidade por vir. No intervalo entre a miséria inicial de nossa origem e a eclosão de uma língua que nos torna aptos a viver em sociedade, a infância aventura-se na tarefa intempestiva de interromper o tempo acelerado e linear dos adultos, abrindo a vida humana a experiências sensíveis que não cessam de nascer:

Desprovida da palavra, incapaz da paragem certa, hesitante quanto aos objectos do seu interesse, inapta no cálculo dos seus benefícios, insensível à razão comum, a criança é eminentemente humana, pois a sua aflição anuncia e promete os possíveis. O seu atraso inicial sobre a humanidade, que a torna refém da comunidade adulta, é igualmente o que manifesta a esta última a falta de humanidade de que sofre e o que a chama a tornar-se mais humana. (Lyotard 1997: 11)

É por estar vinculada ao nascer e às instâncias da precariedade e da inabilidade diante das coisas que a infância é um operador conceitual potente sobre as possibilidades da linguagem e o conceito de história. A incapacidade da criança de falar, entender e escrever palavras, ou sua percepção deslocada sobre o tempo lembram ao homem que ele não tem uma posição soberana diante das palavras e das coisas do mundo. Capaz de operar experiências deslocadas no tempo e na linguagem, a infância, enquanto categoria discursiva, pode renovar a experiência humana em linguagem e cindir o progresso contínuo e linear da história, de modo a impedir que ambas, linguagem e história, se apresentem como totalidade e verdade (Agamben 2005). Nesse sentido, escrever com a infância significa manter-se em constante susto diante da existência da linguagem e instaurar discontinuidades no tempo linear do progresso. Esta é, segundo Agamben e Lyotard, a tarefa da escrita e do pensamento, da literatura e das artes em geral.

Não terá sido outro o empenho de Walter Benjamin ao elaborar uma certa experiência com os rastros de sua infância berlinense. O que interessa ao pensador alemão não é resgatar um tempo idílico, nem evocar suas memórias infantis para idealizá-las, mas reler criticamente a experiência da infância na vida adulta para descobrir aí caminhos e



passagens não percorridos, os quais ele pode retomar no presente para realizar a tarefa de escovar a contrapelo a história monumental dos vencedores. Escrevendo sobre a criança benjaminiana no limiar do labirinto, Jeanne Marie Gagnebin, estudiosa da obra do pensador alemão, destaca que as memórias infantis de Walter Benjamin não são apenas o relato da experiência da criança em uma grande cidade, mas também a reconstrução de uma memória coletiva que se transforma em objeto de análise histórico-social. Nesse sentido, as imagens infantis benjaminianas são eminentemente imagens políticas porque “o ‘eu’ que nelas se diz não fala somente para se lembrar de si, mas também porque deve ceder lugar a algo outro que não si mesmo.” (Gagnebin 2013: 80).

Resulta desse trabalho político com a memória a insistência benjaminiana na precariedade e inabilidade infantis e sua predileção por espaços intermediários, com acessos a lugares periféricos e ermos, como a jaula da lontra ou as caves de onde se veem imagens subterrâneas dos pobres, dos vencidos e dos corcundas, enfim, de todos aqueles negligenciados pela história monumental, e aos quais a criança vai se juntar para dar voz a uma experiência coletiva maior que a do narrador. Segundo Gagnebin, a desorientação e a percepção infantis são estratégias importantes e potentes no livro de Walter Benjamin, pois, por ter um outro campo de percepção, a criança pode lançar um olhar para os invisíveis da sociedade, trazendo à superfície verdades que os adultos não querem mais ver e ouvir:

Verdade política da presença constante e subterrânea dos pequenos e dos humilhados que a criança percebe, simplesmente, porque ela mesma, sendo pequena, tem outro campo de percepção; ela vê aquilo que o adulto não vê mais, os pobres que moram nos porões cujas janelas beiram a calçada, ou as figuras menores na base das estaturas erigidas para os vencedores. (Gagnebin 1997: 180)

Por não ter uma perspectiva dominada por um sentido ou saber já codificado, a criança pode ver de outro modo os invisibilizados pela história e a linguagem. No ensaio “A doutrina das semelhanças” e nas “Imagens de pensamento”, Walter Benjamin destaca esse modo de ver da criança, para quem a linguagem não é um transmissor de conteúdos e as palavras não são moedas de trocas comunicativas, mas, respectivamente, um “arquivo de semelhanças extrassensíveis” e “cavernas, entre as quais conhece curiosas linhas de comunicação” (Benjamin 2012b: 279). Percebendo potências entre materiais de campos

semânticos distintos, a criança abre na linguagem canais de passagem por onde circulam palavras que produzem imagens e sensações resistentes à soberania de um único sentido.

Os deslocamentos semânticos acionados pelas crianças na linguagem, bem como a dimensão política ressaltada por Gagnebin nas memórias de infância de Walter Benjamin comparecem com força no soneto XXX do canto I do poema épico de Jorge de Lima, quando o poeta, escavando a ilha da linguagem, desterra da memória cenas de sua infância no Nordeste e faz uma contundente crítica social:

*Inda meninos, íamos com febre  
comer juntos o barro dessa encosta.  
Será talvez, por isso, que o homem goze  
ser a seu modo tão visionário e ébrio.  
E inda goste de ter em si a terra  
com seu talude estanque e sua rosa,  
e esse incesto contínuo, e infância anosa,  
e céu chorando as vísceras que o cevam.*

Tudo isso é um abril desenterrado  
e ilha de se comer, *ontem e agora,*  
*e vontade contínua de cavá-los,*  
cavá-los com a maleita renovada.  
Ó terra que a si própria se devora!  
Ó pulsos galopantes, ó cavalos! (Lima 2013: 61-62; grifo nosso)

Neste soneto, o poeta resgata imagens de crianças desamparadas e impregnadas pelo real. No vácuo aberto pela expropriação do faz de conta da infância, os meninos anônimos e famintos cavam, com os delírios da febre, uma “ilha de se comer”. Escrevendo com a consciência desses meninos que comeram a terra e criando uma linha de fuga das lembranças da criança que foi, Jorge de Lima dirige-se à infância do mundo e fala por todas as crianças que não puderam viver a infância.

Herdeiro da lição surrealista e ciente de que toda “infância é naturalmente fabulosa” (Bachelard 2009: 112), Jorge de Lima, no poema XXXVI do canto I de *Invenção de Orfeu*, potencializa através da febre a capacidade fabulatória infantil. Neste estado em que a

sensibilidade está alterada e onde o relógio parece não ter ponteiros,<sup>8</sup> a visão e os afetos são intensificados, potencializando um contato mais sensível com as coisas que estão ao redor. No limiar entre o sono e a vigília, a convalescença e a saúde, as coisas se avolumam e vêm até nós, expandindo o imaginário e a linguagem. Contrariando a lógica moderna de que tempo é dinheiro, a experiência da doença nos coloca em lugar precário e receptivo no qual temos tempo a perder. Como disse Charles Baudelaire, a convalescença é como um retorno à infância, porque vemos tudo como novidade, estamos sempre inebriados diante do novo. Para o poeta francês, “o convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais” (2010: 25).

É a partir da mesma compreensão de Baudelaire que Walter Benjamin registra em suas memórias e Jorge de Lima em seu poema épico a experiência da convalescença. No face a face com a morte, coisas banais, como uma almofada ou a imagem de uma criança lendo, entram em um processo de metamorfose incessante, possibilitando o devir e uma abertura aos afetos. Impregnada pelos delírios da febre, a infância cria imagens em constante transformação, que atravessam as memórias benjaminianas e os versos limianos. Leia-se, em paralelo, o que dizem o pensador alemão e o poeta alagoano sobre a força imaginativa que vem da fragilidade da vida causada pela experiência da doença:<sup>9</sup>

A cada vez que uma doença se anunciava, eu aprendia sempre uma coisa: que o infortúnio tinha artes, seguras, delicadas e hábeis, de se chegar até mim. [...] Eu ficava muitas vezes doente. Daí vem talvez aquilo que todos veem em mim como paciência, mas que na verdade não corresponde a nenhuma virtude: a tendência para ver as coisas que para mim são importantes aproximarem-se de longe, como as horas se aproximavam da minha cama de doente [...] Enfim *a necessidade de olhar para o futuro apoiado no tempo de espera, como um doente espera, apoiado nas almofadas que tem nas costas*, teve mais tarde como consequência que as mulheres me pareciam sempre mais belas quanto mais tempo tinha de esperar por elas, confiante.

A mediação da temperatura cansava-me. Depois disso, *gostava de ficar sozinho para me dedicar às minhas almofadas*. Num tempo em que as colinas e os montes não me diziam ainda muito, já *me eram muito familiares os cumes das almofadas. Havia uma cumplicidade*

*que me ligava às forças que os fizeram nascer. Assim, por vez, dispunha-as de modo a fazer nascer nessa parede montanha uma gruta. Rastejava lá para dentro, puxava a coberta por cima da cabeça e voltava o ouvido na direção dessa garganta escura, alimentando de vez em quando o silêncio com palavras que regressavam em forma de histórias. [...] Por maiores que fossem o cuidado e o amor, não chegavam para integrar sem quebras o meu quarto na vida da nossa casa. Tinha de esperar até o anoitecer. Então, quando a porta se abria diante do candeeiro e a curva da sua chaminé oscilava na soleira e vinha ao meu encontro, era como se a esfera dourada da vida que fazia girar cada hora do dia tivesse encontrado pela primeira vez o caminho para o meu quarto, como para uma gaveta escondida. E antes de a noite se ter definitivamente instalado no meu espaço começava para mim uma nova vida; ou antes, a velha vida da febre despontava para o outro sob a luz do candeeiro. O simples fato de estar deitado permitia-me tirar da luz vantagens a que outros não podiam chegar facilmente. Aproveitava o meu repouso e a proximidade da parede junto da minha cama para saudar a luz com jogos de sombras. [...] A convalescença próxima soltava, como o nascimento, ligações que a febre tinha voltado a atrair dolorosamente. E certa manhã, depois de uma longa pausa e com poucas forças, voltei a entregar-me ao som do bater dos tapetes, [...] o bater dos tapetes que era o idioma das classes baixas, o verdadeiro adulto que nunca parava, não largava o trabalho [...] (Benjamin 2013: 87-91; grifo nosso).*

Novamente eis que a fábula prossegue  
 com a absorvência das forças tresbordadas  
 e inadvertida fonte derramando-se;  
 aparecida fonte sob e sobre  
 ouvindo, refletindo, lamentando-se,  
 mas sempre um canto cego na garganta  
 e as muralhas das margens escondidas.

E vão com ela os movimentos todos  
 e as alucinações desesperadas,  
 e a existência dos mortos atirados,  
 e a correnteza das ações falhadas.  
 [...]

Para levá-la *as mãos do sonho arderam*  
*incandescendo a frente despenhada*  
[...]

Este é o curso impreciso e calendário  
participante e ouvido deslumbrado;  
a cadência do mundo o precipita  
*numa história perdida mas lembrada,*  
talvez despossuída, talvez nada,  
talvez um sabre abandonado no  
tempo – nosso castigo hoje e amanhã.  
[...]

Também julgamos ver uma menina,  
que deve ser finada, penteando-se,  
*ficamos pensativos ou folheamos*  
*à luz de uma candeia qualquer livro*  
*ilustrado com jogos malabares,*  
[...]

enfim sendo meninos aprendemos  
experiências de física em família,  
e preparamos desde já os jogos.

*As nossas mães seguram-nos os pulsos,*  
*temos febre e avistamos coisas, ou*  
*ouvimos coisas. Já começa o mundo.*  
*Descem memórias nos constantes olhos;*  
[...]

*coisas diversas dessas ilhas sou;*  
*o ruminado berro se transforma*  
*em pássaro de cores, cascos em*  
*ritmos de poemas,* e os seus olhos olham  
o couro retesado soar louvores  
à Mão que o consolou com essa harmonia

*de palavras faladas sem propósito,*

*tremidas pela febre, pelos medos;*

[...]

*e as derradeiras, só as derradeiras,  
como sopro de doente são ouvidas.*

*A imaginação dói-me. Quem ma deu,  
deu-ma para sofrer, para gastar-me  
nessas reminiscências e visões,*

[...]

*Eu quero sossegar, forças rodantes,  
espiras, remoinhos, giros, elos,  
simetrias das órbitas violadas,  
pensamento contínuo circulando-me  
nas águas do passado e do futuro,*

[...]

*Ah! o cansaço que vem do movimento  
da memória insofrida e borrascosa,  
do pensamento alerta com a alma tonta.*

[...]

*Vá que dessa danada travessia*

*nasça a canção contínua. [...] (Lima 2013: 81-87; grifo nosso)*

No fluxo vertiginoso das alucinações provocadas pela febre, as almofadas, onde estão recostadas as cabeças das crianças doentes, transformam-se em montanhas e grutas para as quais os meninos e o leitor são arrastados pelo ritmo de uma canção contínua e inebriante, feita de palavras sem propósito, balbuciadas pelos delírios da doença. Atraídos por essa força intensiva e impossível de ser contida, os ouvidos não escutam o chamado lógico do pensamento, que tenta manter-se em alerta. A cabeça rodopia, a imaginação dói e ao longe a luz intermitente das imagens fantásticas faz irromperem novas perspectivas. Ao mesmo tempo que seduzem e fascinam, as imagens, belas e enigmáticas, freiam o automatismo cotidiano e exigem do doente um deslocamento de perspectiva. Por exigirem do enfermo

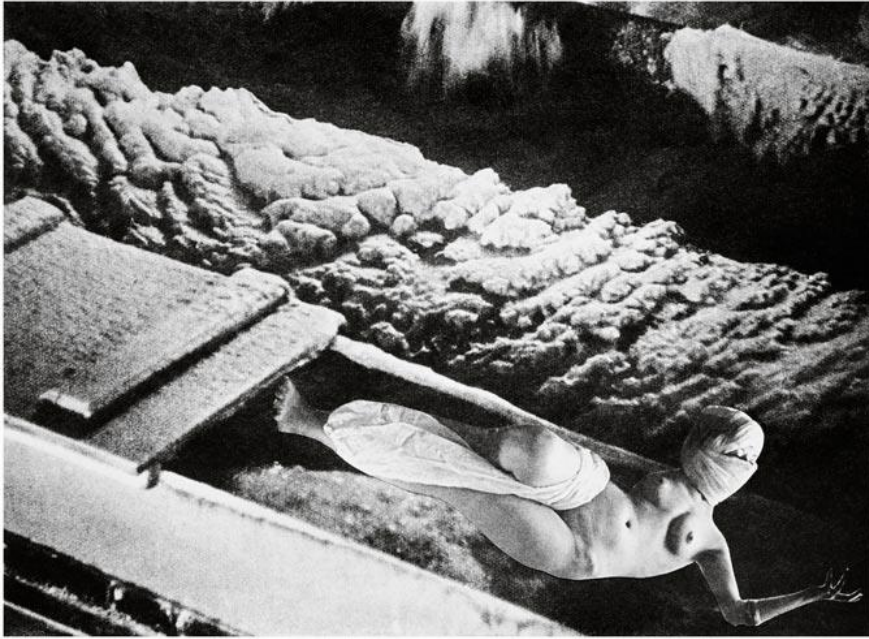
uma sensibilidade renovada diante do jogo tramado por aquilo que vemos e que nos devolve o olhar, as imagens amalhadas pela febre provocam gagueira e dores de cabeça e imaginação.

O efeito ampliado da percepção, que resulta dos delírios da febre, pode ser estendido quando se está diante das fotomontagens de Jorge de Lima. Influenciado pelo surrealismo francês, o poeta alagoano empenha-se na brincadeira infantil de recortar e colar imagens e publica em 1943 uma série de fotomontagens que, segundo Mário de Andrade, em crônica intitulada *Fantasias de um poeta*, podiam ser perfeitamente comparadas às de outros artistas notáveis, graças às habilidades técnica e expressiva resultantes da dedicação e do empenho do poeta.

O poeta Murilo Mendes, prefaciador do volume *A pintura em pânico*, onde estão reunidas as brincadeiras de Jorge de Lima com tesoura e cola, destaca, na nota liminar do livro, que as fotomontagens “são imagens de um mundo que resiste à tirania, que se aparelha contra o massacre do homem, o aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada.”<sup>10</sup> Poder-se-ia dizer também, na esteira das palavras murilianas, que essas fotomontagens instauram uma cisão entre o olhante e o olhado. A partir daqui, opera-se o exame das fotomontagens de Jorge de Lima em paralelo com as propostas teóricas de Georges Didi-Huberman, sobre o pensamento produzido pelas imagens visuais.

### **CENA 3: IMAGENS EM MOVIMENTO**

No poema de abertura do canto VIII intitulado “Biografia”, de *Invenção de Orfeu*, o poeta Jorge de Lima condensa em versos uma de suas fotomontagens mais encantadoras, segundo de Mário de Andrade, a de uma mulher dormindo que parece ressurgir da morte: “As longínquas manhãs, ó as manhãs! / as mãos no lago, sobre *a tumba oculta*; / e a moça adormecida se acordando / do desvaído sono gigantesco.” (Lima 2013: 319; grifo nosso).



Para o exercício perspectivista que se pretende neste tópico, interessa mais o tempo de um “pós-viver” sugerido pela fotomontagem limiana do que o mote da mulher adormecida, já explorado, quase à exaustão, pelas histórias infantis. Para enfrentar o fantasma que está acordando de um “sono gigantesco”, convoca-se a perspectiva teórica do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman. Escrevendo sobre a experiência do olhar diante de uma perda como a morte, a partir de uma passagem de *Ulysses*, de James Joyce, Didi-Huberman formula que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (2010: 29). A partir dessa cisão irreversível do olhar, ele destaca duas atitudes de evitamento ou recalque da ambivalência das imagens: a crença e a tautologia. Partindo dessa constatação e baseando-se em uma rica pesquisa iconográfica, conclui que nem a posição da crença nem a da tautologia respondem ao desafio colocado pelas imagens àquele que as olha. Enquanto a atitude da crença nega o volume e a profundidade da imagem de um túmulo vazio, por exemplo, produzindo uma ficção na qual tudo subsiste em uma dimensão metafísica, a resposta tautológica, por sua vez, aferra-se somente àquilo que é visível: aquilo que se vê é apenas aquilo que se vê. Didi-Huberman situa respectivamente essas duas atitudes como um além e um aquém da cisão do ver, uma vez que ambas esvaziam as imagens, impedindo-as de criar uma trama entre o olhante e o olhado.



Na contramão da resposta tautológica e a da crença e retomando criticamente a teorização de Walter Benjamin sobre a aura, mas inscrevendo-a para fora de um universo místico e inacessível,<sup>11</sup> o historiador da arte francês empenha-se na tarefa de auratizar as imagens, lhes concedendo força e densidade, como se fossem providas de aura. Ao retirar a transparência das imagens para dotá-las de opacidade e profundidade incontornáveis, é-se atravessado, segundo Didi-Huberman, por uma experiência ambivalente de algo próximo e exterior a nós:

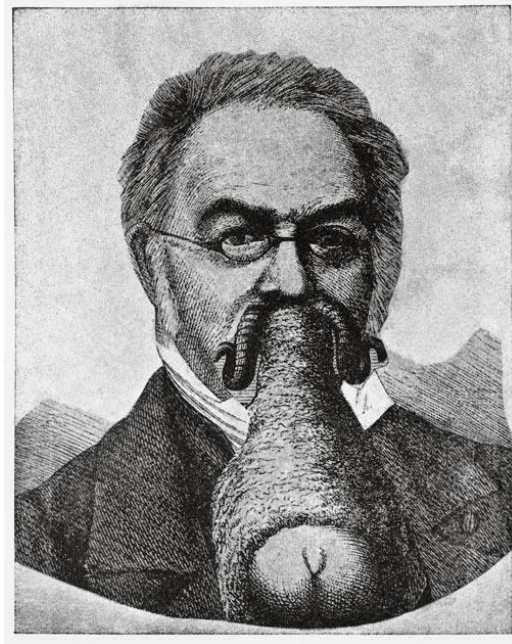
Sob nossos olhos, fora de nossa visão: algo aqui nos fala tanto do assédio como do que nos acudiria de longe, nos concerniria, nos olharia e nos escaparia ao mesmo tempo. [...] ‘Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos’ (Didi-Huberman 2013: 148).

Em vez de imagens a ter, imagens quase-ser. Ao atribuir às imagens um poder de olhar e deter a decodificação imediata, à maneira da pedra drummondiana, a proposta de Didi-Huberman deflaciona o homem e o coloca em um estado periclitante diante de imagens enigmáticas que não se deixam decifrar à primeira vista, como as fotomontagens de Jorge de Lima. Desse modo, para Didi-Huberman, a tensão entre olhante e olhado e seus desdobramentos – como a interrupção do automatismo que obriga o espectador a lidar com um não saber – é mais potente do que o culto ou a reverência diante de imagens e objetos “auráticos”.

Também a infância pode ser pensada como uma imagem impossível de ser apreendida e decodificada, porque não é um objeto para se ter, mas algo que escapa a qualquer objetivação. A alteridade da infância frustra toda e qualquer tentativa de captura e submissão a ordens macropolíticas, pois leva o humano para um lugar gaiato onde os comandos lógicos são interceptados por uma língua repleta de balbucios, lalações e vagidos que saem da boca de seres estranhos sobre os quais nada se sabe. Segundo Jorge Larrosa (2013), a alteridade enigmática da infância em relação a nós é a presença de algo radical e irreduzivelmente outro, que nos obriga a pensá-la a partir de sua absoluta heterogeneidade e diferença. A tarefa, segundo Larrosa, é abrir um lugar para receber essa infância enigmática.

Em contato com o arquivo de Jorge de Lima, doado em 2013 ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação-Casa de Rui Barbosa, a professora Marília Rothier Cardoso descobre, em meio a caixas de papéis e recortes de figuras, um livro de atas da Comissão de Literatura Infantil do Ministério da Educação, da qual Jorge de Lima participou durante os anos de 1936 e 1937. Por entender que as crianças não podem ser apreendidas pelo saber, o poeta alagoano empenha-se no exercício de abrir um lugar hospitaleiro para receber essa infância enigmática de que fala Larrosa, por meio da seleção e premiação de livros infantis de bom nível. Entrevendo aí a possibilidade de conduzir a leitura da obra limiana para a figura da infância como motivo de criação artística, Marília Cardoso abre possibilidades instigantes de pesquisa. Percorrendo o caminho aberto pela pesquisadora, buscou-se até aqui pensar os experimentos verbo-visuais limianos do lugar imprevisto da infância. Agora, deseja-se rastrear nas fotomontagens feitas pelo poeta em devir-criança a “sobrevivência” das lições de Walter Benjamin e Aby Warburg, retomadas por pensadores como Didi-Huberman e Philippe Alain Michaud. Para tal exercício, propõe-se rapidamente a aproximação da proposta de Didi-Huberman em torno da imagem reauratizada e do trabalho limiano com as fotomontagens.

Contagiado por gestos infantis, Jorge de Lima vê entre as gravuras recortadas a possibilidade de construir um experimento visual não dominado por um sentido soberano, como as invenções construídas pelas crianças. No processo de seleção e colagem de suas fotomontagens, o poeta aproxima materiais precários e com tamanhos divergentes e produz entre eles choques e tensões. Por intuir que a linguagem artística, à maneira da filosofia, produz pensamento, o poeta fabrica, com a ajuda das ferramentas da infância, imagens insólitas, próximas daquelas reauratizadas por Didi-Huberman e igualmente capazes de inquirir a percepção, obrigando o olhante a lidar com a tensão resultante da aproximação de materiais díspares e incongruentes, como se pode ver nas fotomontagens abaixo:



A disparidade entre os elementos recortados e colados pelo poeta em devir-criança confrontam o olhar cotidiano, provocando um curto-circuito perceptivo pela aproximação de recortes heterogêneos não harmonizados. De algum modo, Jorge de Lima está produzindo pelas imagens plásticas uma alegoria correspondente à teoria de Walter Benjamin sobre a imagem dialética, definida, segundo Agamben (2012b), por meio de um movimento carregado de tensão, “capaz de colocar um instante do passado em relação com o presente”. Diante de imagens que não apaziguam os elementos, o olhante vê-se atingido por uma sensação de pânico causada pelas figuras enigmáticas, fantasmáticas ou insólitas. Liberados pela aura das imagens, os fantasmas assaltam o olhar e interrompem o pensamento corriqueiro. Empenhado na tarefa de produzir uma “pintura em pânico”, Jorge de Lima salva a arte moderna do esteticismo conferindo às imagens opacidade e movimento.

Poder-se-ia dizer que a apropriação limiana de materiais populares e heterogêneos extraídos de geografias e tempos diversos, com vistas à construção de uma “pintura em pânico”, guarda semelhança com o projeto do historiador da arte alemão Aby Warburg de substituir o modelo estetizante da história da arte por um modelo fantasmal da história, que se exprime por “obsessões, ‘sobrevivências’, remanências, reparações das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo” (Didi-Huberman 2013: 25).

Para executar o projeto do *Atlas Mnemosyne*, considerado como “uma história de fantasmas para adultos”, Warburg utiliza uma epistemologia interdisciplinar que desterritorializa o saber sobre as imagens e coloca em relação antropologia e história da arte. Trabalhando com resíduos da história e saberes de outras culturas, para demonstrar que as imagens não são estáticas, o historiador da arte alemão, considerado pai da Iconologia, percebe “sobrevivências” de “fórmulas do pathos” na pintura renascentista.

Deixado inconcluso, o *Atlas Mnemosyne*, projeto mais ambicioso de Warburg, visava construir painéis-montagem que captassem, através de uma iconologia dos intervalos, a sobrevivência de resíduos do passado arcaico na arte renascentista. Instalando movimento nas imagens, os ritos arcaicos que persistem nas formas artísticas do Renascimento retornam qual um fantasma que sai da tumba pelas brechas no túmulo do tempo cronológico. Por seu aspecto enigmático e fantasmático, que acessa blocos de infância resistentes à decodificação imediata, as brincadeiras visuais de Jorge de Lima, bem como seu poema épico do qual proliferam imagens desconcertantes produzidas por devaneios infantis, provocam no leitor que deles tenta se aproximar, assombros e balbucios, pois guardam, à maneira do atlas warburguiano, vestígios de um tempo ao qual não se pode retornar conscientemente. Só mesmo um infante, mergulhado na totalidade da linguagem, no sonho e na febre, pode percorrer os intervalos dos painéis warburguanos e as colagens poéticas e visuais inventadas por um poeta em devir-criança.

## Bibliografia

Agamben, Giorgio (2012a), *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*, Tradução de Henrique Burigo, Belo Horizonte, Editora da UFMG.

-- *Ninfas* (2012b), Tradução de Renato Ambrosio, São Paulo, Hedra.

Andrade, Fábio de Souza (2013), Posfácio Ovo de formiga, olho do sol, *Invenção de Orfeu*, São Paulo, Cosac Naify, 641-659.

Andrade, Mário de (2010), Fantasias de um poeta, *A pintura em pânico fotomontagens*, Rio de Janeiro, Caixa Econômica Federal, 19-20.

Bachelard, Gaston (2009), Os devaneios voltados para a infância, in *A poética do devaneio*, Tradução de Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 2009.

Baudelaire, Charles (2010), *O pintor da vida moderna*, Tradução de Tomaz Tadeu, Belo Horizonte, Autêntica.

Benjamin, Walter (2012a), *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história cultural*, Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense.

-- *Rua de mão única* (2012b), Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, São Paulo, Brasiliense.

-- *Rua de mão única: Infância berlinense: 1900*, Tradução de João Barrento, Belo Horizonte, Autêntica.

Bines, Rosana Kohl (2012), Criar com a infância, *Literatura e criatividade*, Rio de Janeiro, 7Letras, 131-140.

Breton, André (2009), Manifesto do Surrealismo (1924), *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*, Petrópolis, Vozes, 220-260.

Cardoso, Marília Rothier (2015a), "Duas lições de cartografia fantástica", *Conexão Letras*, nº 13, <<http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/55694>> (último acesso em 21/11/2015)

-- (2015b), Entre os fantasmas do arquivo e o corpo da escrita, *Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo*, Rio de Janeiro, EDUERJ, 179-194.

Chiara, Ana, Santos, Marcelo, Vasconcellos, Eliane, *Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo*, Rio de Janeiro, EDUERJ

Compagnon, Antoine (2007), Tesoura e cola, in -- *O trabalho de citação*, Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Belo Horizonte, Editora UFMG.

Deleuze, Gilles (2011), *Crítica e clínica*, Tradução de Peter Pál Pelbart, São Paulo, Editora 34.

Deleuze, Gilles, E de Enfance [Infância], in *O abecedário de Gilles Deleuze*, <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>> (último acesso em 21/11/2015).

Didi-Huberman, Georges (2010), *O que vemos, o que nos olha*, Tradução de Paulo Neves, São Paulo, Editora 34.

-- (2013), *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, Tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Contraponto.

Gagnebin, Jeane Marie (1997), Infância e pensamento, in *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*, Rio de Janeiro, Imago.

-- (2013), A criança no limiar do labirinto, in *História e narração em Walter Benjamin*, São Paulo, Perspectiva.

Heller-Roazen, Daniel (2010), *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*, Tradução de Fábio Durão, Campinas, Editora da UNICAMP.

Larrosa, Jorge (2013), O enigma da infância, in *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*, Tradução de Alfredo Veiga-Neto, Belo Horizonte, Autêntica, 2013.

Leal, Bernardina de Sousa (2008), *Chegar à infância*, Tese, Doutorado em Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Lima, Jorge de, *A pintura em pânico. Fotomontagens*, Simone Rodrigues (org.), Rio de Janeiro, Caixa Econômica Federal.

-- (2013), *Invenção de Orfeu*, São Paulo, Cosac Naify.

-- (2014), O mundo do menino impossível, in *Antologia poética*, Seleção de Fábio de Souza Andrade, São Paulo, Cosac Naify, 27-30.

Lyotard, Jean François (1991), *Lectures d'enfance*, França: Éditions Galilée.

-- (1997), *O inumano. Considerações sobre o tempo*, Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre, Lisboa: Editorial Estampa.

Mendes, Murilo, *Nota liminar*. < <http://www.apinturaempanico.com/textos.html#idmurilo>>  
Último acesso em 21/11/ 2015.

Nietzsche, Friedrich (2012), *A gaia ciência*, Tradução de Paulo César de Sousa, São Paulo, Companhia das Letras.

Olinto, Heidrun Krieger, Schollhammer, Karl Erik (org.) (2012), *Literatura e criatividade*, Rio de Janeiro, 7Letras,

Telles, Gilberto Mendonça (org.) (2009), *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*, Petrópolis, Vozes.

**Francisco Thiago Camêlo** cursa como Bolsista FAPERJ Nota 10 o Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio, Brasil). Graduou-se em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa, pela mesma instituição, em 2014. Sua pesquisa de mestrado enfoca as relações entre infância e linguagem nas obras de Murilo Mendes e Jorge de Lima. E-mail: [ftcamelo@outlook.com](mailto:ftcamelo@outlook.com)



## NOTAS

<sup>1</sup> “A criança, o in-fans é primeiro aquele que não fala, portanto aquele animal monstruoso (como o dizia Lyotard), no sentido preciso de que não tem nem rugido, nem canto, nem miar, nem latir, como os outros bichos, mas que tampouco tem o meio de expressão próprio de sua espécie: a linguagem articulada.” (Gagnebin 1997: 170)

<sup>2</sup> A expressão é de Deleuze&Guattari apud Leal 2008: 18.

<sup>3</sup> Esta cena de abertura apropria-se de trechos da obra de Antoine Compagnon e Walter Benjamin e do poema “O mundo do menino impossível” de Jorge de Lima.

<sup>4</sup> Cf. Benjamin 2012a: 22-23.

<sup>5</sup> Fábio de Souza Andrade, especialista na obra de Jorge de Lima, destaca a atuação de Ismael Nery e a apropriação de aspectos da poética surrealista como fatores importantes na construção de *Invenção de Orfeu*:

Para que esta poesia fosse possível, não teve papel menor a apropriação de aspectos parciais da poética surrealista que teve lugar, no cenário carioca dos anos 1930, a partir das preocupações de uma vertente órfica do catolicismo, moderadamente hermética e desenvolvida à sombra da atuação de Ismael Nery, que se valeu de uma modalidade classicizada da técnica da montagem, subordinando-a a uma intenção estética unificadora e à construção de uma obra de arte individual, única, longe das intenções surrealistas. (Andrade 2013: 643)

<sup>6</sup> Cf. *O abecedário de Deleuze*. Entrevista a Claire Parnet realizada por Pierre-André Boutang em 1988 e transmitida a partir de novembro de 1995 pela TV-ART. Verbetes “Enfance”.

<sup>7</sup> As considerações entre Agamben e Heller-Roazen comparecem neste texto a partir de anotações de aula feitas durante o curso de pós-graduação “Imaginação e experiência da literatura”, ministrado pela Profa. Dra. Rosana Kohl Bines, na PUC-Rio, no segundo semestre de 2015. À Rosana, agradeço pelo diálogo sobre o conceito de infância como intensidade e pelas lições sobre ética na Academia.

<sup>8</sup> A imagem do relógio distorcido ou quebrado foi usada pelos surrealistas, como Salvador Dali e Luis Buñuel. Aqui, refiro-me ao relógio sem ponteiros do cineasta Ingmar Bergman no filme *Morangos silvestres*.

<sup>9</sup> Cf. “A literatura e a vida”, Deleuze 2011.

<sup>10</sup> Cf. <http://www.apinturaempanico.com/textos.html>

<sup>11</sup> Cf. Didi-Huberman, 2013, p. 158-159: “*Aura* não é *credo*: seu silêncio está longe de ser apenas o discurso da crença como resposta adequada. [...] Quando Benjamin evoca a imagem aurática dizendo que, ao nos olhar, “é ela que se torna dona de nós”, ele nos fala ainda do poder da distância como tal, e não um poder vagamente divino, ainda que oculto, ainda que ele mesmo diante. A ausência ou a distância não são figuras do divino [...]”





## O armar do olho: colagem e surrealismo em Murilo Mendes

**Bárbara Nayla Piñeiro de Castro Pessôa**

*Universidade Federal Fluminense*

**Resumo:** Este texto pretende discutir como a estratégia da colagem surrealista alia crítica e criação, articulando um espaço de simultânea transgressão das formas dadas e configuração de uma intertextualidade explícita e intensa. Nesta abertura a outros textos e artes, queremos pensar as diversas formas de pôr em ação as práticas que problematizam os paradigmas iniciais com os quais o surrealismo sai à cena no contexto das vanguardas históricas.

**Palavras-chave:** colagem, surrealismo, Murilo Mendes

**Abstract:** This text aims to discuss how the surrealist collage strategy makes an alliance between the critic and the creation and articulates a space of simultaneous transgression of the common sense forms and the configuration of an intense and explicit intertextuality. The openness to other texts and arts, made us think about the different ways in which we could pursue the practices that question the initial paradigm in which the surrealism comes out in the context of historical vanguards.

**Keywords:** collage, surrealism, Murilo Mendes

Em 1926 o escritor francês Louis Aragon escreve o ensaio “Max Ernst peintre des illusions” no qual aborda a prática da colagem surrealista como uma verdadeira poética do real, extrapolando sua ação para além do âmbito das artes plásticas. A ênfase na reciclagem dos materiais da vida cotidiana e no desvio transgressor que esta opera sobre estes mesmos

objetos, retirando-os de seus contextos de origem e deslocando-os a um outro contexto, cria o que o escritor francês chamou de *relativismo do objeto*. A colagem surrealista ainda realizaria o princípio de imagem poética de Reverdy, presente no “Manifesto Surrealista” de 1924,<sup>1</sup> no qual se fundava a célebre prática surrealista de reunir elementos distantes, cerne que alimentou a estética visionária e de proposições inesperadas no movimento. Desta potência sem limites, surge uma combinatória audaz, transgressora das fronteiras entre materiais e gêneros, anacrônica e polimorfa. Para além das coordenadas de desambientação e união de elementos díspares, a colagem apresentaria um novo modo de ler e produzir arte que interessou particularmente o poeta mineiro Murilo Mendes. Fascinado desde cedo pela “tesoura solerte” (Mendes 1994: 1010), o escritor sintetiza os elementos desencadeadores do *coup de foudre* que foram para sua escrita os trabalhos de Max Ernst: “a atmosfera mágica, o confronto de elementos díspares, a violência do corte do poema ou do quadro, a paixão do enigma” (*idem*: 1248). O “armar” de seu olho, as linhas de força que atravessavam sua busca poética, incidiu sobre o repertório surrealista com a mesma intenção descentralizadora que o impulso da colagem animava. Desviando-se daquela proposta central dos primeiros anos heroicos do movimento, a escrita automática, o poeta apostou com liberdade nesta estratégia que opera cortes de tempo e espaço, disparata sentidos, impedindo-os de repouso.

### **I. Textos colagem, textos *souvenir*, textos críticos**

Apropriar-se do outro na colagem literária não passa somente pela estratégia de citações, de reinserções de outros textos em contextos diferentes, de um investimento constante na descontinuidade que corta e recorta as palavras; passa também pelo movimento crítico, pelo ater-se àquilo que do outro o artista quer apropriar-se e para isso escreve sobre e escreve com. A última produção muriliana prolifera em textos sobre artistas e escritores, muitas vezes simplesmente levam o nome do artista em questão como título. A coleção de textos parece, então, apontar àquilo que fica dos olhares e leituras, uma sorte antológica, um compilado mais enxugado daquilo que importa.

O estranhamento sistemático aguça o olho, o desarticula, faz com que ele seja “selvagem” no sentido de ser “solicitado a abandonar o maior número possível de códigos, a

fim de empregar sua sensibilidade sem reserva” (Chénieux-Gendron 1992: 93). A origem da prática da colagem está, deste modo, justamente num certo modo de olhar que aposta “na intensificação súbita das capacidades visionárias” (Ernst *apud* Lima 1984: 24), numa certa percepção do mundo atenta aos desníveis. A ênfase na percepção chega ao extremo de identificar-se ela mesma com a criação, a “imagem objetiva”, criando um certo realismo do imaginário. Do mesmo modo, em “Surréalisme et la peinture” (1925), Breton também reforça o aspecto espontâneo dos elementos que constituem a colagem: “préalablement disqualifiés et tirés au hasard” (Breton 1992: 48).<sup>2</sup>

A descontínua trama da colagem proporciona, entretanto, a possibilidade da *trouvaille* surrealista justamente por seu caráter desconexo e aleatório. Sua linguagem privilegia a “desambientação” e o isolamento do texto ou da imagem poética que passam a valer por si.

## II. A mesa de operações

Entro na sala do Louvre onde estão montadas *les grandes machines* de Delacroix. Tomo uma tesoura, recorto pedaços de “La mort de Sardanapale”, de “La liberté guidant le peuple”, de “Les massacres de Scio”, mormente do último. Deixo intacto “Les femmes d’Alger dans leur appartement”, menos a incrível moldura. Componho assim quadros pequenos, orgânicos, operados da retórica gestual e da cor. (Mendes 1994: 1110)

A modo de “Boîte-en-valise”, maleta onde Duchamp pôs as diferentes réplicas reduzidas de quase todas as suas obras, como uma coleção portátil, as cenas de escrita e leitura repetem o mínimo, o corte, a apropriação do outro e a reunião e composição como elementos de uma espécie de mesa de operações do olhar e do escrever. Mais do que um modo de produção, o texto-colagem nasce de um modo de ler, um mirar atizado, pronto para o desvio. Seu uso ativa, deste modo, um deslocamento da noção de autoria, destinada nesta encenação apenas à escolha e o recorte e cola das citações, a seleção do que deseja portar na maleta. A atividade autoral é a da “*personnalité du choix*” (Aragon 2003: 36) ou a “personalidade da escolha”<sup>3</sup> que põe em questão o talento, a propriedade e a noção de técnica literária, ou em outras palavras, o estilo.

Murilo nos conta de sua composição em pequenos quadros orgânicos, afila seu olhar e nos oferece objetos “operados”. Os efeitos desta curadoria evidenciam seu domar do mínimo e o gesto de reorganização.

O uso da palavra “orgânico” por Murilo ainda sinaliza esta ambígua convivência: a *dispositio* sem hierarquia da colagem, a ausência de um discurso regente e certo labor do fragmento “explosivo”, a confecção do *foudre*. O acúmulo destas peças textuais, que Merquior aproximou ao “rigor epigramático” dos aforismos,<sup>4</sup> nos dão a aparência de uma desordem e ativam uma leitura alheia à exigência de continuidade linear. Trata-se de recorrer à retórica gestual e da cor para operá-la, convocação da figura do artista cirurgião<sup>5</sup>, aquele que intervém no conjunto de saberes institucionalizados da arte para deslocá-los. Mas a estratégia criativa aqui não opera somente sobre as retóricas institucionalizadas, senão que desloca, pela criação e pela crítica de arte, tudo aquilo que ao seu olhar lhe interessa, construindo sobre e com as intervenções.

Assim sendo, a escrita também se oferece como pedaços de leitura e criação, independentes da unidade do livro, feito *souvenir*, tal como escreveu Arp em poema a Murilo: “Não ter sustento, serviçal, suporte” (Arp *apud* Mendes 1999: 1). Entretanto, há uma valise que os guarda e aparece no “Marcel Duchamp” de Murilo:

#### MARCEL DUCHAMP

Fabriqueei vários quadros, meti-os dentro da valise: não continha nenhuma bomba. Não fiz saltar no ar o invisível.

(...)

O universo: um objeto pré-fabricado pela evolução, um *ready-made*, não toque nele: deixem-no em paz. Desarmem-no. (Mendes 1992: 886)

A leitura capta da operação duchampiana justamente o olhar, responsável pela transformação do universo num objeto, o operador por excelência dos deslocamentos. Duchamp “não faz saltar no ar o invisível”, seu trabalho consiste em ativar sua potencialidade, a possibilidade do *ver através*. O *ready-made*, ao constituir a escolha de um objeto fabricado, retirado de seu contexto e uso original e assinado ou modificado de alguma forma, faz do objeto artístico pura instância crítica. A gratuidade do ato ataca de

uma só vez o estatuto do autor, a questão do gênio e do talento. Sob a insolência desta eficácia, o universo inteiro se converte nesta operação<sup>6</sup>. Resistente à atribuição de qualquer sentido, o objeto duchampiano é, sobretudo, um dispositivo, “até bastante comunicativo, dialogável” (*ibidem*), na medida em que inquieta, motiva perguntas.

As estratégias parecem frisar aqui e ali o caráter interventor deste olhar que a convocação e aliança a Duchamp intensifica. O olho é mesmo identificado com o mecanismo, “alavanca”, como escreve Murilo, que põe em funcionamento a máquina do quadro e responde:

*Responsive eye*

O olho responde ao ataque da luz.  
O olho responde à cor planificada.  
O olho responde ao ataque do olho.  
O olho agride com luvas.  
O olho irresponde à bomba atômica.  
O olho, alavanca do quadro.  
O olho responde à língua, ao ouvido.  
O olho não tateia: vai ao núcleo.  
O olho constrói no futuro.  
O olho dispara a câmara lenta, a câmara veloz.  
O olho espicaça meu poder de construção; por isto sofri de pintura informal como do duodeno.  
O olho amarelo expulsa o olhar azul.  
O olho do pintor resfolega. (Mendes 1994: 491)

O título é o mesmo da exposição realizada em 1965 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque onde se reuniram os principais artistas da chamada *Op art*. Esta buscava a exploração de efeitos óticos na arte e nos mostra o possível interesse e acompanhamento de Murilo da pesquisa vinculada à arte cinética. A correlação entre olho e corte aparece aqui do lado da desarticulação: “O olho espicaça meu poder de construção” (*ibidem*). Segundo o dicionário<sup>7</sup>, o termo “espicaçar” reúne semanticamente a incitação, o “ferir com bico pontiagudo” e a humilhação. Se o olho muriliano “agride com luvas” é porque a violência do corte nem sempre se desfere como um golpe, antes guarda o sigilo da possibilidade,

mantendo a incerteza e a suspensão.<sup>8</sup> Na maioria das vezes, Murilo mostra seus instrumentos de violência na espera, calados e sibilinos, num espaço de um museu, como as lanças de Ucello e Velásquez - “que não costumam matar ninguém” (*idem*: 1016) - ou pela espreita da Górgone<sup>9</sup> cujo olhar petrificante é esquivado pelo poeta: “Nem pretendo conhecê-la a fundo; tenho tato demais e coragem de menos. De resto, minha coragem é limitada pelo serrote, a torquês e o martelo” (*ibidem*). É com o lado das paisagens enigmáticas, da predominância da luva,<sup>10</sup> signo do oculto, que Murilo joga. Vinculada ao ocultamento da identidade na execução do crime e presente na obra de enigmáticas paisagens de De Chirico, como “O enigma da fatalidade” ou “A luva vermelha”, o objeto se multiplica e assoma em outros textos.

### III. Ritmos do olhar: entre o molde e a vertigem

Mas, se voltamos ao olhar, lemos que no texto parecem confluir, em suas diferentes qualidades atribuídas, certo imediatismo que “vai ao núcleo”, resposta perceptiva a um estímulo, e outra capaz de aproximar-se, em diferentes tempos, a um mesmo objeto. *Responsive eye* sublinha: “O olho dispara a câmera lenta, a câmera veloz” (Mendes 1994: 491), escandindo, assim, diferentes velocidades do olhar. A ideia de “supressão das passagens intermediárias” (Mendes *apud* Moura 1995: 31) e de fragmentação parecem ter como objetivo afetar a percepção do tempo e do espaço. Esta percepção, que traz à escrita a câmera do olhar, estabelece uma rítmica apoiada no silêncio que o branco da página muitas vezes indica ou a câmera veloz, a sucessão fragmentária dos aforismos, algo como a dinâmica do disparo. A câmera lenta traz o foco; a veloz, a vertigem e o fluxo. O poeta revela: “Procedi muitas vezes como um cineasta, colocando a “câmera” ora em primeiro plano, ora em segundo ou terceiro plano; planos estes representados pelo encontro ou o isolamento de palavras - sua valorização ou afastamento no espaço do poema” (Mendes 1999: 55).

Esta busca do movimento discrimina um ritmo, promove arritmias e uma organização espacial da escrita. Se há uma forma de visualidade que organiza, deliberadamente ordena o trabalho criativo em um determinado espaço, há outra que se coloca do lado de certo visionarismo, de uma percepção alterada e mais imediata de um determinado objeto. O

“desregramento dos sentidos”, lição rimbaudiana que a colagem surrealista de Ernst recupera e que, por sua vez, Murilo aponta como a grande revelação para sua poética, está mesmo vinculada à ativação daquela “intensificação súbita das capacidades visionárias” (Ernst *apud* Lima 1984: 24). Através da faculdade alterada, transtornada pela reunião de elementos estranhos, o olhar capta imagens que tão logo surgem, desaparecem “com a mesma velocidade das recordações amorosas ou das visões do semissono” (*idem*: 24). O olhar que a colagem desenvolve está dirigido, assim, à leitura de imagens tão fugazes e involuntárias como aquelas produzidas pelas primeiras experimentações surrealistas com o sono<sup>11</sup>, explicitando, deste modo, sua qualidade onírica, sua proximidade ao assalto.

Se a capacidade do ver em sua qualidade de alterar, deslocar e dissociar aparece como disruptivos da continuidade textual, cabe-nos perguntar, outra vez, como estas operações visuais atingem a escrita e a leitura. Na camada textual o que parece ficar é o texto como dispositivo de exibição. O que se recebe do ato da toma não é senão a frágua do tomado, apreensão que o texto acata, como paradeiro. A escrita, então, exhibe sua qualidade de inscrição. Os grafitos de Murilo que aparecem em seu livro *Convergência* (1963-1966) apontam diretamente à prática de escritura-inscrição. Remete-se à arte urbana na conjugação entre o ato de fixar e a efemeridade que lhe submete o lugar onde se realiza, o muro. O fragmento curtido no mínimo aparece levado às últimas possibilidades da concentração:

Exergo

Lacerado pelas palavras-bacantes  
Visíveis tácteis audíveis  
Orfeu  
Impede mesmo assim sua diáspora  
Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.  
Orfeu Orftu Orfele  
Orfnós Orfvós Orfeles. (Mendes 1995: 625)

No pequeno espaço do exergo, as palavras bacantes são retidas pelo poeta. No molde - ságoma - se doma o nervo, na medida<sup>12</sup>, seu vigor. O poeta impede a perda do



corpo da palavra (visível, tátil, audível), sua diáspora, e atenta ao amarrado do “vestido-justo/Criado por alfaiates-óticos” (*idem*: 706). Afeito paradoxalmente ao ato de fixar e à efemeridade, o grafite explicita o efeito de velocidade desta rítmica escritural. Os ecos de Rimbaud se fazem sentir nesta procura das possibilidades de fixação da escrita. Em *Murilograma a Rimbaud*, o poeta mineiro retoma o lema de *Une Saison en Enfer* (1873) e reescreve: “Fixa vertigens, silêncios” (*idem*: 675).

No texto “Colagens”, a profusão de fragmentos mais curtos de textos, em sequência, gera uma textura entrecortada, acelera, exagerando e tornando mais presente o que vem de “fora” do texto:

Muros inspirados em gravuras de Piranesi, onde topamos fragmentos de Césares togados, santos crucificados de cabeça para baixo, mitras descosidas, lápides ornando o tempo, fotografias de *La dolce vita* e dos peitos da soberba Loren, pedaços de jornal transformados em colagens de Rotella, cartazes gritantes do PCI, do PSI e do PSIUP concitando os cidadãos à greve e ao inconformismo; da DC, ao semiconformismo; do MSI à galvanização do fascismo, ahimé! (*idem*: 1020)

O texto quer albergar os reclames da rua, pede invasão e a escrita busca o que palpita no mundo. Como os signos da cidade, que se aglomeram caoticamente, deixando ver o tempo em ruínas, a escrita muriliana também se faz do acréscimo, do acúmulo de imagens desordenadas, do ritmo acelerado que suprime qualquer coordenação entre os diversos fragmentos do texto. A consciência da rápida transformação dos objetos e dos fatos atravessa o gesto de quem cola, contraponto a esta consumação irreversível das coisas:

Este é o nosso mundo lacerado, filho do tampão com a ditadura (...). Da predominância do efêmero. Das teorias rapidamente esgotadas. Dos objetos rapidamente consumidos e consumados. Que, desejando recuperá-los, nós colamos e fotomontamos. O mundo onde as coisas, laceradas pela espada do tempo ou do ditador, talvez finalmente COLEM. (*idem*: 1020)

## Bibliografia

Adamowicz Elsa (2005) *Surrealist Collage in Text and Image: dissecting the exquisite corpse*. Londres Cambridge: University Press.

Antelo, Raúl (Dez/2006) *A catástrofe do turista e o rosto lacerado do modernismo*. Texto apresentado no Colóquio Pós-crítica, na Universidade Federal de Santa Catarina.

Aragon, Louis (2003) *Les collages*. Paris: Collection Savoir, Hermann, 2003.

Bataille, Georges (2003) *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Breton, André (1992) *Oeuvres complètes*. Tomo II. Paris: Gallimard.

Carvalho, Raimundo (2001) *O Olhar vertical*. Vitória: EDufes.

Chénieux-Gendron, Jacqueline (1992) *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes.

Ernst, Max (1970) "Au-delà de la peinture" *apud* Lima, Sérgio (2001) *Surrealismo: polêmica de sua recepção no Brasil modernista*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Mendes, Murilo (1994) *Poesia Completa e prosa*, vol único. Organização de: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Merquior, Guilherme (1992). "Le 'Texto Délfico' de Murilo Mendes". *Bulletin des études portugaises et brésiliennes. Nouvelle Série - t. 35-36 - 1975-1976*. Lisboa: Institut Français de Lisbonne, 1975-1976.

**Bárbara Nayla Piñeiro de Castro Pessôa** é Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense com apoio de bolsa de pesquisa do Cnpq. Realizou doutorado sanduíche no Instituto de Literatura Hispano-americana da Universidade de Buenos Aires com o apoio de uma bolsa de pesquisa da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Estudos Literários: Literaturas Hispânicas do programa de pós-graduação da Universidade Federal Fluminense (2010) com apoio de bolsa de pesquisa do Cnpq. Especialista em Tradução em Espanhol/ Português pela Universidade Gama Filho (2011). Licenciada em Língua Portuguesa e Literatura Correspondente (2007) e Língua Espanhola e Literatura Correspondente pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2008). Escreveu inúmeros artigos e ensaios de crítica literária, principalmente sobre a recepção crítica do surrealismo no Brasil e na Argentina e sobre os trabalhos de Julio Cortázar e Murilo Mendes. Contou com auxílio à editoração da Faperj para publicação de sua tese de doutorado “A muñeca rota e o colar de estilhaços: experiências surrealistas no Brasil e na Argentina” (no prelo).

## NOTAS

---

<sup>1</sup> “A imagem é criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais distantes e justas forem as relações das duas realidades aproximadas, tanto mais forte será a imagem – mais terá ela de capacidade ou poder emotivo e de realidade poética... etc.” (Reverdy *apud* Breton 2002: 234).

<sup>2</sup> Entretanto, segundo Elsa Adamowicz, o imediatismo, ainda que ilusório, do automatismo ou do “pensamento falado” contrastaria efetivamente com o discurso mediado da colagem: “while the material for the first is the linguistic code (langue) or the graphic impulse, collage material involves the recycling of ready-made messages, whether pre-formed linguistic entities (parole) or iconographic fragments. In addition, the material fluidity of automatic production contrasts with the dryness of the collage process” (Adamowicz, 2005: 6).

---

<sup>3</sup> Segundo Louis Aragon, esta operação é própria da colagem surrealista que: “met en question la personnalité, le talent, la propriété artistique, et toutes les sortes d’idées qui chauffaient sans méfiance leurs pieds tranquilles dans les cervelles crétinisées” (Aragon 2003: 35).

<sup>4</sup> Merquior esclarece que a fragmentação “não é produto de descuido. Se fosse necessário prová-lo, bastaria invocar a concentração do rigor epigramático na obra, e especialmente na obra tardia, desse autor-nato de aforismos” (Merquior 1992: 257).

<sup>5</sup> Relembro a valorização que Ismael Nery e o poeta fazem da figura do artista como cirurgião que pode ser lida em *Recordações de Ismael Nery*, de Murilo Mendes.

<sup>6</sup> No glossário que Antelo escreve para a edição em espanhol de seu livro “Maria com Marcel” nos surpreende a mesma imagem do universo transformado em *ready-made* a partir do “Regard”: “Regard. Mirada. A partir de los artilugios ópticos surrealistas, la mirada opera según tres modos. Hay una mirada ontogenética, que es la mirada del dios creador, en que el objeto emerge como producto de una contemplación sin existencia previa, gracias a la cual los objetos adquieren materialidad fantasmática y antinaturalista. Hay además una mirada catalogadora, en que el ojo, como demiurgo platónico, provoca alteraciones, especulaciones, simulacros. Pero hay en fin una mirada que recorta y aísla, en que el ojo se comporta como una máquina fotográfica. Este registro, que engloba a los anteriores, observa el mundo como un reservatorio de posibilidades de tal modo que el universo entero se transforma en un *ready-made* (Antelo 2006: 23).

<sup>7</sup> No dicionário Caldas Aulete lemos: “Espicaçar: 1. Incitar, instigar: Suas aulas espicaçam o interesse dos alunos. 2. Fig. Magoar, torturar, afligir: O remorso espicaçava-o. 3. Ferir com o bico ou com objeto pontiagudo.

<sup>8</sup> Também Bataille considera o olho “golosina canibal”, apontando o simultâneo temor e fascinação pelo órgão: “la seducción extrema está en el límite del horror” (Bataille 2008: 135). O olho se associa ao gume da faca, tal como na famosa cena do olho cortado de *Un perro andaluz*, clássico filme surrealista de Luis Buñuel e Salvador Dalí.

<sup>9</sup> Segundo definição do *Diccionario de Mitología*, estas figuras da mitologia grega são: “Monstruos con cuerpo de mujer cuyas cabezas están cubiertas de serpientes en vez de cabellos, y entre las serpientes salen grifos con dientes enormes; tienen grandes colmillos, manos de bronce y alas de oro. Su mirada tiene el poder de petrificar a quien se atreva a fijarse en ellas” (Palao Pons 2006: 110).

<sup>10</sup> “A luva é uma sociedade secreta que nos ajuda a esconder a mão./A luva, ser volúvel, solúvel. Chove na luva. Neva na luva. Descalçar o sapato-da-mão: a luva. As luvas de Luisa. As luvas da lua. As loas da luva. A luva lava a mão. Uma luva lava a outra. Uma mulher lava a outra. A mentira deslavada, com luva. A verdade lavada, inconsútil. O homem é um ser lavável, levável, louvável, luvável” (*idem*: 1004). A luva, então, é deslocada não só pelo desvio de sua função, numa dimensão semântica, mas é atacada em sua dimensão fonética através do contágio lúdico que joga com expressões linguísticas cristalizadas, assim como com os usos do objeto.

---

<sup>11</sup> “Em 1919, minha atenção se fixou nas frases mais ou menos parciais que, em plena solidão, na aproximação do sono, tornam-se perceptíveis para o espírito sem que seja possível descobrir para elas uma determinação anterior (...) Só mais tarde, Soupault e eu pensamos em reproduzir voluntariamente em nós o estado onde elas se formavam. Para isso bastava abstrair do mundo exterior, e assim elas nos chegaram durante dois meses, cada vez mais numerosas, logo se sucedendo sem intervalo e com uma tal rapidez que tivemos que recorrer a abreviações para anotá-las” (Breton 2004: 274).

<sup>12</sup> A palavra “ságoma” não apareceu nos dicionários de português consultados. Nos dicionários de espanhol e italiano aparece a raiz grega da palavra e seu significado de medida.

**Novo velhíssimo encontrado perdido:  
Notas para uma ideia de colagem a partir de Mário Cesariny**

**Emília Pinto de Almeida**

*Universidade Nova de Lisboa (FCSH) – IHA*

**Resumo:** “Porque o *ponto zero – é a colagem*”, eis a espantosa observação com que nos deparamos numa carta de Mário Cesariny a Alberto Lacerda. Ela servirá de mote para o conjunto de anotações que se apresentam aqui, situando-nos, desde logo, algures *a meio* de um infindável processo, cujo início irremediavelmente se perde nos confins do tempo (e do espaço, presume-se). Que podemos deduzir, conservando-a no horizonte? E quais as bases da afirmação peremptória que encerra? Daremos resposta a estas interrogações, sem perder de vista o que consideramos ser uma perspectiva, mais vasta, sobre o devir da arte a uma escala trans-histórica e planetária, que a ideia de colagem do autor parece pressupor.

**Palavras-chave:** colagem, poesia, surrealismo, tempo, espaço

**Abstract:** “Because *collage – it is the ground zero*”, here is the remarkable statement that we come across with in a letter from Mário Cesariny to Alberto Lacerda. This statement – which places us, from the first instance, somewhere in between an inexhaustible process, whose beginning irretrievably loses itself in time (and, one can assume, in space) – will serve as the basis for a set of annotations. What can we deduct, bearing this observation in mind? And which are the foundations of the peremptory statement that it poses? We shall provide an answer to these questions, without losing sight of what we consider to be a (wider) perspective of the artistic development on a trans-historic and planetary scope, which the author's notion of collage seems to entail.

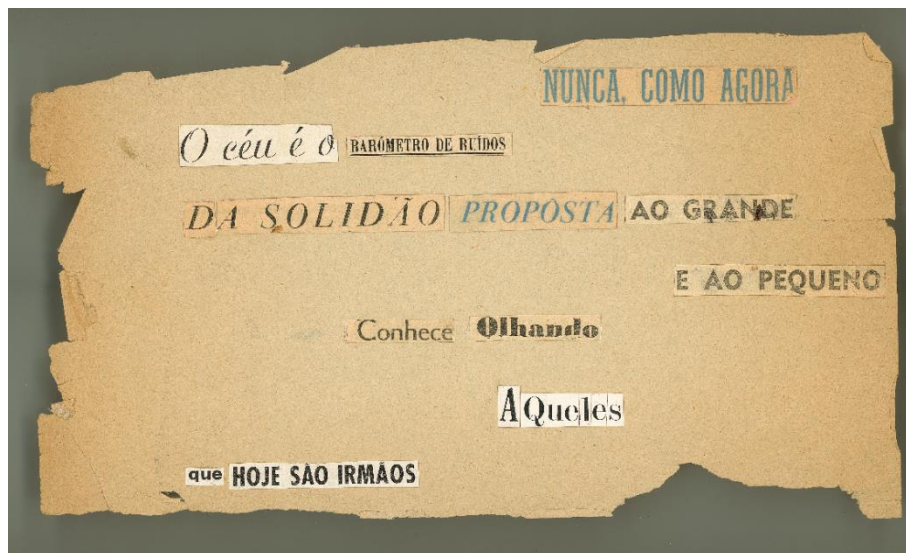
**Keywords:** collage, poetry, surrealism, time, space

*O mundo todo é uma colagem de vivos pegados aos mortos, que se nos tiram quantos já se foram, que fica sobre a terra, ou lá em casa, ou no quadro? Sessenta anos, setenta, do percurso assinado à vida humana actual? Que são sessenta revoluções do planeta se não multiplicarmos por sessenta triliões [...] de percursos? Um não é número, diz o C. Marlowe, que cita já do Antigo. De onde, a colagem.*

Mário Cesariny

Marcada por um forte experimentalismo, a obra de Mário Cesariny (1923-2006) é fértil em exemplos de uma prática regular da colagem como método heurístico. Desde os anos quarenta até ao final da sua vida, Cesariny produziu poesia segundo a reunião mais ou menos aleatória de recortes de frases de jornal [fig. 1]; chegou a imagens inquietantes cruzando, com humor e ironia, fragmentos díspares ou, mesmo, incompatíveis à partida [fig. 2]; promoveu o jogo do “cadáver-esquisito”, aclamando a possibilidade conjunta da composição textual, gráfica e plástica (a *Antologia do Cadáver-Esquisito*, de 1961, ou o *SURREAL-ABJECCION-ismo*, de 1963, mostram até que ponto); foi responsável por inúmeras colectâneas antológicas – como essas referidas –, onde ensaiou a díssona confluência de tantas *vozes (vasos) comunicantes*; enxertou em muitos dos ensaios críticos que constituem *as mãos na água, a cabeça no mar*, de 1985, passagens exaustivas escritas por um grupo variado de autores (caso particular do texto “Rimbaud”, que justamente começa com uma insólita colagem de excertos de Almeida Garrett, Cícero, Hermes Trimegisto, Raimundo Lull, Montesquieu, Fernando Pessoa, Santa Teresa de Ávila, António Machado, Eliphaz Lévy, ou Lichtenberg (Cesariny 1985: 25-27)); interpôs, ostensivamente, para além disso, citações de toda a espécie – identificadas ou não – nos quadros que pintou e nos poemas que assinou; organizou pelo menos um volume inteiro articulando, de modo indistinto e sem aviso prévio, éditos e inéditos, produção própria e alheia e, assim, originais e traduções (falamos de

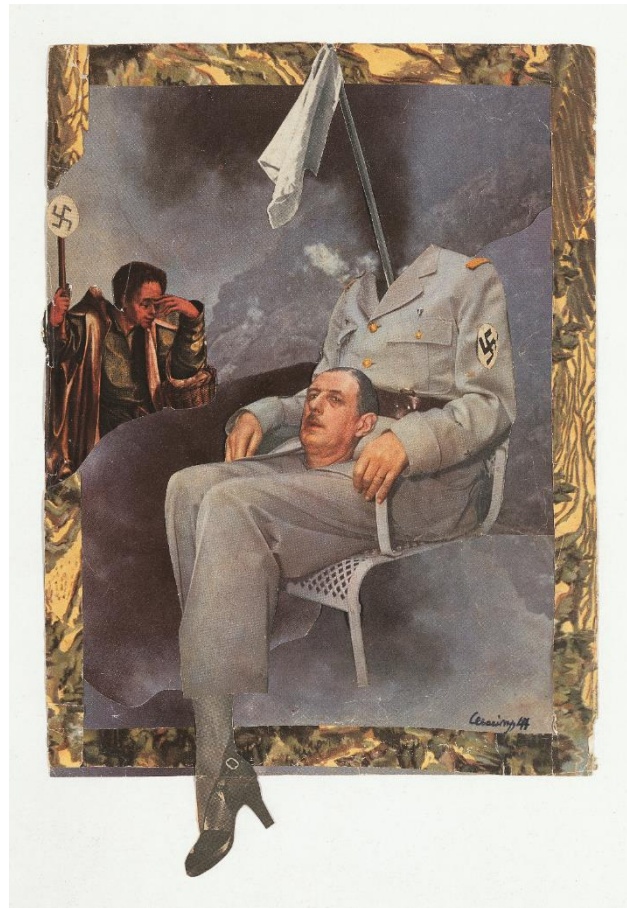
*Primavera Autónoma das Estradas*, de 1980: só o índice, que surge já no fim, dá conta da diversidade da proveniência ou da autoria dos textos apresentados); reivindicou a mistura do “poético” e do “não-poético” (*idem*: 125) e, como tal, a “descoberta incessante do ser poético homem nas pontes de ligação ao ser poético mundo” (*ibidem*); celebrou, nas colagens de outros, a revelação de “máquinas infernais ou celestes, imersas da combinação de detritos das ruas, de ferro, tábua e ossos encontrados no mar, súbito implantados em ambiente civil” (*idem*: 218); aproveitou, por sua vez, toda uma série de despojos que fez convergir na elaboração de *assemblages* mas, também, de aglomerados verbais, imagéticos e híbridos [figs. 3, 4 e 5]; deixou um considerável rol de *livros de artista*, atestando o alcance de tal hibridez (refiram-se, nomeadamente, *António António*, de 1996, ou *Tem dor e tem Puta*, de 2000, ambos com edição comercial); e defendeu, ainda, a criação – entendida num sentido lato – como gesto heterogéneo por excelência, passando ao lado “não só da divisão das artes como de qualquer divisão, [...] na linha da rebelião que aboliu a monarquia do óleo bem temperado e usa [...] o papel colado, [...] pano sobre tela, papel sobre papel, enfim, todo o [elemento] heteróclito” disponível como matéria-prima (*apud Santos/ Soares 2008*: 88).<sup>1</sup>



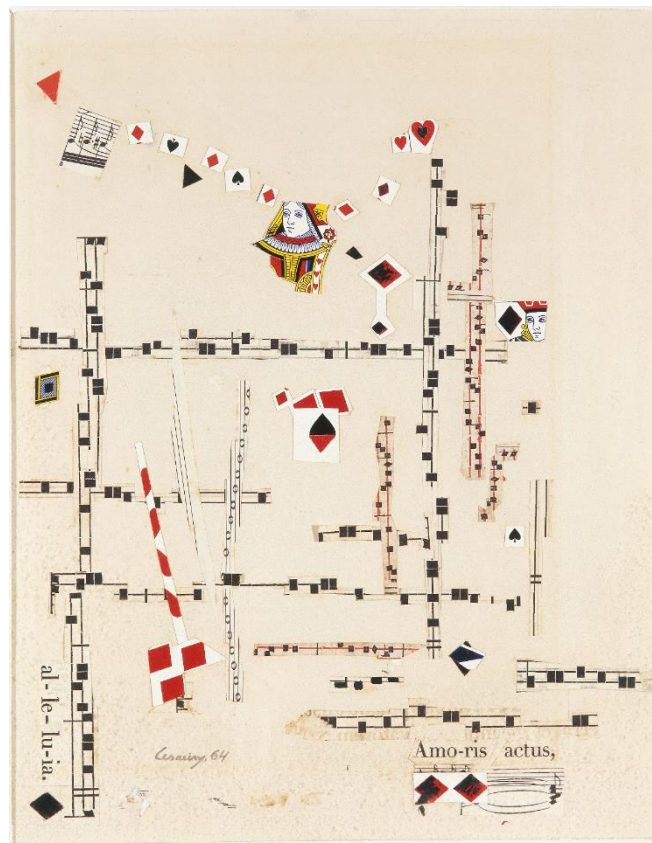
Apesar da inegável relevância dos exemplos elencados, não nos deteremos na sua análise nem, tão-pouco, nos demoraremos a avaliar como cada um contribui para uma



compreensão, ampla, da colagem enquanto procedimento transversal às várias vertentes em que se declinou o trabalho polifacetado de Cesariny.<sup>2</sup>



De facto, interessa-nos antes destacar um aspecto que – aquém ou além deles – pertence menos ao âmbito da variedade empírica desse trabalho do que à sua paisagem transcendental, ousaríamos dizer. Tentando indicar essa paisagem, nas próximas páginas focaremos, sobretudo – para lá do simples funcionamento pragmático e, mesmo, do seu presumível valor estético –, a dimensão conceptual da colagem. Tanto quanto cremos, é ela que salta à vista na afirmação peremptória que elegemos como mote para estas notas, a qual figura numa carta, bastante tardia, do autor a Alberto Lacerda: “o *ponto zero* – é a *colagem*” (apud Amorim Santos 2015: 97). Sabemos, afinal, desde Max Ernst, que “o sistema procurado-encontrado na poesia, onde permanece clássico o exemplo de Lautréamont [...], [...] passou a existir independentemente do material trabalhado: é no espírito que surge, e tanto faz no [efectivo] uso ou abuso da cola” (Cesariny 1985: 126).<sup>3</sup>





\*

Como é que “o ponto-zero – é a colagem”? Porque é que “o ponto zero – é a colagem”? Ou, melhor perguntando, o que haverá de significativo nesse entendimento? Desde logo a destituição, inequívoca, da noção de génese como momento virgem, inaugural, de uma criação *ex nihilo* ou, até, a indiferença relativamente ao mito da “tábua rasa”, tão caro a muita da vulgata modernista – “não [...] negar as épocas, o passado, [pois] não seria possível desfazermo-nos delas, [disse a respeito Cesariny, mas] arremessá-las para o futuro [...], seta atirada para além do horizonte” (*idem*: 228). Que “o ponto zero” corresponda não a um início fundador mas, inevitavelmente, ao *meio* de um processo, já começado, cujo *incipit* se perde nos confins do tempo (e do espaço, presume-se), eis o que será digno de nota. Que “o ponto zero” seja, finalmente, um ponto intermédio – bem como também, por isso, um ponto crítico –, eis o que chama a nossa atenção.

A criação parte da multiplicidade, deduz-se então: “*Um não é número*” (*apud* Amorim Santos 2015: 94), alertava o excerto acima epigrafado. Ela medra sobre um universo plural de textos ou de ícones herdados, os quais desintegra e actualiza – “que se nos tiram quantos

[...] se foram, que fica sobre a terra, ou lá em casa, [ou no poema,] ou no quadro?” (*ibidem*). A imagem do “estrupe” dos versos – de um “húmus”, para Raúl Brandão-Herberto Helder – é de Cesariny (*apud* Teixeira de Pascoaes 1987: 25); daí a nossa opção pelo verbo anterior, medrar. Rimbaud, que traduziu, referira já o “ferro-velho poético” (Rimbaud 1972: 133), expressão fortíssima, a reter. Em qualquer uma delas (estrupe ou ferro-velho), intuímos a contestação do par *novidade-obsolescência*, sempre associado à convicção, positivista, no progresso da história, do homem ou da arte, que ambos os autores repudiaram liminarmente:

[A] crença no progresso: o que está antes não virá depois: o homem do século XX é mais novo que o homem do século IX; o que se escreve ou pinta em 1920 é fatalmente melhor (mais bem escrito) e maior (mais sabença) que o que foi escrito em 1290; o pensamento progride; vamos a ver. (Cesariny 2008: 35-36)

Tanto enquanto técnica como enquanto conceito, a colagem participa dessa contestação, desconstruindo a normalidade cronológica. Em contrapartida, forja um *aqui-e- agora* extensivo, onde aquelas distinções se esbatem e são subvertidas. “[U]ma malha que já não é a da novidade nem a do já ouvido” (Cesariny 1985: 176), precisamente porque escapa a tal tabulação. A própria clivagem entre “antes” e “depois” se vê, nela, desnaturalizada, já que ao fim ao cabo a colagem favorece uma abordagem intempestiva e des-hierarquizante das temporalidades, reordenando e baralhando “sincronia” e “diacronia”, “contínuo” e “descontínuo”, “próximo” e “distante”, “contemporâneo” e “arcaico”, “moderno” e “antiquado” (*démodé*), “diferente” e “repetido”, “original” e “reproduzido”.

\*

“Tudo está/ eternamente/ escrito (Spinosa)” (Cesariny 2005: 140) e “nada está escrito afinal” (Cesariny 2004: 136), na medida em que a poesia é uma tarefa nunca acabada, que *passa*, deriva, cresce, de poeta em poeta, transformando-se e renovando-se. Esta é a ideia que atravessa a concepção cesarineana de um “poema primordial” (Cesariny 1985: 80), escrito por todos e por ninguém, ou, ainda, a concepção herbertiana de um “poema contínuo” – “onde vais, drama-poesia?”, questionará analogamente Maria Gabriela Llansol, inquirindo a força errante e metamórfica da escrita-reescrita poética.<sup>4</sup> Embora

pareça romântica, é uma ideia que adquire feição vanguardista e quase maquínica, quando lida sob a óptica *ready-made* da colagem, radicalizando o que – talvez não muito afastado das questões que enfatizamos – Cesariny apelidara de “materialismo poético dialéctico” (*idem*: 183).

Na inversão do privilégio do poder do pólo do autor – antes de mais leitor, receptor, interceptor; alguém que é arrastado num processo maior que não domina, e não alguém que conduz unilateralmente o que tem em mãos – para o pólo da obra que se faz e desfaz, assistimos à passagem da primazia da intencionalidade do sujeito criativo a um “sentido das coisas” (*idem*: 68), que não deve ser perdido de vista. É esse, talvez, o “*ponto zero*”: aquele em que a “emersão do indivíduo ausente de nome próprio, de tempo e de lugar” (*apud* Teixeira de Pascoaes 1987: 30) coincide com a imersão na “alegria do mundo” (Cesariny 2007: 21).

A oportunidade da imagem do estrume ou do ferro-velho poético diz respeito à nitidez com que nos situa, de imediato, num cenário complexo, de longa e indeterminada duração. Nesse cenário, o autor é o elemento precário, mediador oblíquo de uma “continuidade que inclu[i] rupturas” (*apud* Amorim de Sousa 2015: 97) e contempla elipses. Enigmática continuidade, a ser “retomada [...] no presente” (*idem*: 98), ela dá conta da surpresa humana e das suas maravilhosas mas humílimas propostas e interrogações – “do princípio do mundo/ até ao fim do mundo” (Cesariny 2000: 34). “Um poema acrescenta-se a outro que veio de outro ainda... Tudo se resolve no ‘e’ inicial, que é o da própria poesia, cujo começo equivale sempre a uma continuação” (Miranda 2008: 117).

\*

“[C]ontinuação, continuação!” (Cesariny 1985: 22), louvava Cesariny na obra de Maria Helena Vieira da Silva, autora que explicitamente usou como “levedura” (*apud* Teixeira de Pascoaes 1987: 25) – uma outra fórmula sugestiva, afim àquelas duas atrás referidas, que reflecte a condição *alquímica*, do acto criativo: “transformação, transformação!”, poder-se-ia tresler, sem grande dano. Analogamente, falara também da “nova-velha maneira operacional (surrealista)” (Cesariny 1985: 241), sublinhando aquilo que designaríamos como a vocação mais premente do movimento, a saber: a recusa de “toda aceitação passiva do passado, mesmo recente” (*idem*: 271), concomitante com a



“apropriação devastatória” (*idem*: 129) de certo legado literário ou artístico. Tal “nova-velha maneira” surrealista – maneira de *reciclar* o velho fazendo surgir o novo, maneira de desincrustar achados dos escombros do já conhecido, ou velha-nova maneira de descobrir o inaudito no aparentemente familiar – encontra plena correspondência no “princípio de colagem” (*idem*: 126), como lhe chamou o autor.

Com efeito, se percebido como limiar de compreensão histórico-crítica, o surrealismo funciona à maneira de um ponto de viragem, se não mesmo voragem, da orientação teleológica implícita em várias das leituras dominantes da modernidade. E nisso se aproxima – à escala gigantesca e incomensurável da memória universal da arte, desde Lascaux – do “ponto zero” da colagem, “intervalo desregulador” (Blanchot 1971: 597) que afecta, desorganizando-o, o bloco compacto da história conforme consolidada oficialmente. Através do “ponto zero” constituído pelo surrealismo, “[n]omes e momentos do espírito que pareciam votados às profundas são interpretados a uma nova luz e lançados em bloco na superfície: Swift, Sade, Lichtenberg, Fourier, De Quincey, Grabbe, Borel, Jarry, Rimbaud, Lautréamont, Kafka, etc” (Cesariny 1985: 124). Assim, não menos do que o futuro, o passado passa a ser encarado como aberto e, logo, tomado não como história resolvida mas como história a revolver.



\*

Cedo teve consciência Cesariny do logro da ideologia do progresso e, inerentemente, da falência das narrativas – historiográficas ou afins – que pretenderam legitimá-lo ou dele fazer bandeira.<sup>5</sup> Numa carta de 1941 a Cruzeiro Seixas, lemos: “[N]ão há bem evolução mas ‘justaposição’” (*apud* Cuadrado *et alii* 2014: 33). A pertinência desta ideia para um debate em torno da colagem é de tal modo evidente que nem se justifica a redundância de um comentário explicativo.

Na verdade, se prestarmos justiça às imensas pistas do autor, o “princípio de colagem – grau zero da associação –” (*apud* Amorim de Sousa 2015: 97) não pode resumir-se a um mero princípio formal, na medida em que abre para a consideração de uma alteração radical na trama do “ser inteligível-sensível” (*idem*: 89) do século XX. Essa alteração manifesta-se por via de uma bateria de deslocamentos e marcadas preferências, de que Cesariny não cessou de ser agente: a defesa da justaposição contra a evolução, conforme vimos acima; da *circulação* – termo recorrente no discurso, teórico ou poético, do autor – contra a influência; da junção, paradoxal e, mesmo, aberrante de incongruentes (isto + aquilo) ou da apologia da contradição e da antinomia, contra a tirania da identidade (isto *ou* aquilo); da configuração *rizomática* contra a causalidade linear ou unívoca; da irrupção anacrónica ou da “ucronia” (*apud* Santos/ Soares 2008: 93) – é a palavra eleita por ele – contra a cronometria; da possível “milénaridade do novo” (Cesariny 2008: 35) contra a suposta inevitabilidade da “ultrapassagem” (Cesariny 1997: 11) e da superação das formas pictóricas e literárias; do desvio contra a coerência; do furto contra a reivindicação da propriedade, a todos os níveis, nomeadamente autoral: mais uma vez, não andamos longe dos apelos de Lautréamont, que defendia a necessidade do plágio e uma poesia feita por todos...<sup>6</sup>

\*

“A imaginação não inventa; liga, coordena” (*apud* Cuadrado 2009: 37), concluiu em suma Cesariny. Assim, a um só tempo pôs em causa o preconceito da autenticidade – do cunho ou da chancela individual de *um* autor – e a descoberto o carácter protésico e composto da feitura artística, que recupera e desapropria o que por aí haja, sem menosprezar nem negligenciar nenhum dado ou detalhe. É esse carácter que revela a

colagem enquanto princípio, acentuando a condição palimpséstica da poesia em geral, que apontámos.

“Nada escapa ao varrimento poético do não-poético, do ‘real’ pela poesia”, adiantou José Bragança de Miranda (Miranda 2008: 49). Nada é estranho à arte, que acolhe, na sua imensa receptividade – pelo menos desde a *intervenção surrealista* – o grande e o pequeno, o belo e o feio, o erudito e o popular, tudo *reabilitando*. Pedra-de-toque de tal reabilitação, massiva, será certamente o mural – “colagem de vivos pegados aos mortos” (*apud* Amorim Sousa 2015: 94) e de vestígios de todo o género e feitio – que hoje está montado, em exposição permanente, na Fundação Cupertino de Miranda de Famalicão, detentora do espólio bibliográfico e do acervo material de Cesariny.



Esse mural – versão expositiva das paredes, entretanto despojadas, da morada do artista – oferece o exacto quadro sinóptico do que avançámos, dando concretude àquilo que, de outra forma, se manteria na esfera da especulação teórica, e tornando patente a qualidade intrinsecamente inclusiva e horizontal (democrática) da colagem.<sup>7</sup> Também ele tem uma natureza *bastarda*, segunda, na medida em que corresponde à réplica cesarineana do mural de André Breton, que o Centre Georges Pompidou exhibe, de igual modo em regime permanente. Sobre este, ainda no estado primitivo, compondo o ambiente doméstico do arauto do surrealismo, disse o autor, que o visitara em 1947:



Quando, na morte de André Breton (1966), o afirmámos como o maior poeta do século parece não ter ficado claro que não era referência ao autor de versinhos lindos, ou, subindo a parada, de belos, graves, poemas. Referia-me, sim, ao criador e velador de fogo que tentou re-ligar o mais remoto passado ao mais remoto futuro, incorporados numa poética que tanto assiste à escrita como à não escritura, às artes e ofícios [...]. E o primeiro poeta moderno senhor do planeta ignorado, ou esquecido, ou oprimido, individual ou colectivamente. Anti-Europa, também, quer-se dizer. [...] Em Breton, o homem universal, amado de Pascoaes, não se deteve, como neste último, no hebraico e nos helenos (ainda que através destes mirasse, deslumbrado, o homem das cavernas – o das cavernas propriamente dito e o da alegoria de Platão). [...] O “homem universal” teve em Breton um pólo máximo de contracção e ruptura. Ir a sua casa, [...] era sair não apenas de França, evidentemente, mas da Europa Helénica, Judaica e Cristã. [Essa Europa] desaparecia do mapa: as paredes, o chão, o tecto, o corredor, toda a casa aspirava a continentes outros: Sol hopi, totens africanos, terracotas maias, fragas de pinturas rupestres tomavam todo o espaço [...]. [trata-se de uma nota, não datada, encontrada num dos cadernos que guarda o espólio]

\*

Não será agora ocasião para analisar o excerto que colamos acima, pois isso pressuporia prolongar estas considerações, que já vão longas. No entanto, gostaríamos de rematá-las realçando o que, nele, nos parece ser indicativo da tal paisagem transcendental que atrás referimos. Retomemos, pois, a ideia do “*ponto zero*” – *pólo máximo de contracção e ruptura* “para o qual converge tudo o que foi, e se dispersa tudo o que virá a ser” (Miranda 2008: 150), destacando o espaço-tempo a que Cesariny ali se reporta: um espaço, descentrado, onde a civilização ocidental e as suas hierarquias de valores e pressupostos não mais são soberanas; um tempo, distendido, capaz de *re-ligar o mais remoto passado ao mais remoto futuro* e, portanto, capaz de iluminar “o fundo humano de todos os séculos” (*apud Cuadrado et alii* 2014: 33).

No plano abrangente da coexistência possível de qualquer espaço e de qualquer tempo que a colagem – enquanto operação surrealista – propõe, antecipa-se o alargamento

ilimitado ou o campo expandido da arte contemporânea, conforme conceptualizado por Rosalind Krauss. Mas cortemos aqui.

## Bibliografia

Amorim de Sousa, Luís (org.) (2015), *Um sol esplendente nas coisas – cartas de Mário Cesariny para Alberto Lacerda*, Lisboa, Documenta/ Fundação Cupertino de Miranda.

Ávila, María Jesús/ Perfecto E. Cuadrado (orgs.) (2001), *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, Lisboa/ Badajoz, Museu do Chiado/ Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

Blanchot, Maurice (1971), *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard

Breton, André/ Paul Éluard (orgs.) (2005), *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, Paris, José Corti.

Cesariny, Mário (1985), *as mãos na água, a cabeça no mar*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (1997), *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2000), *A Cidade Queimada*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2004), *Pena Capital*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2005), *Manual de Prestidigitação*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2007), *Uma grande razão – os poemas maiores*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2008), *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Cuadrado, Perfecto E. (org.) (2009), *De Mário Cesariny para Artur Manuel do Cruzeiro Seixas*, Lisboa/ Famalicão, Assírio & Alvim.

Cuadrado, Perfecto E./ António Gonçalves/ Cristina Guerra (orgs.) (2014), *Cartas de Mário Cesariny para Cruzeiro Seixas – 1941-1975*, Lisboa/ Famalicão, Assírio & Alvim.

Cuadrado, Perfecto E./ João Lima Pinharanda (orgs.) (2004), *Mário Cesariny*, Lisboa, EDP/ Assírio & Alvim.

Martins, Fernando Cabral (2013), “Mário Cesariny: uma arte de cordel”, *A ideia – revista de cultura libertária*, nº 71/ 72, António Cândido Franco (org.), 166-170). Miranda, José Augusto Bragança de (2008), *Envios – Uma experimentação filosófica na Internet*, Lisboa, Vega.

Pascoaes, Teixeira de (1987), *Os poetas lusíadas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessanha, Camilo (2003), *Clepsydra*, posfácio e fixação do texto de António Barahona, Lisboa, Assírio e Alvim.

Rimbaud, Jean-Arthur (1972), *Iluminações – Uma cerveja no inferno*, tradução de Mário Cesariny, Lisboa, Estúdios Cor.

Santos, Sandra/ António Soares (orgs.) (2008), *Gatos Comunicantes – Correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny (1952-1985)*, Lisboa, Assírio & Alvim/ Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.

**Emília Pinto de Almeida** é licenciada em Estudos Portugueses e mestre em Filosofia (Estética) pela FCSH-UNL. Tendo beneficiado de uma Bolsa de Investigação da FCT, actualmente finaliza em História da Arte (Teoria da Arte), na mesma instituição, um doutoramento sobre a obra – poética, plástica, crítica – de Mário Cesariny. Na FCSH, integra o IHA e o ELAB, no âmbito dos quais co-organizou/ leccionou vários cursos de verão. Co-organizou, também, os seminários EPEA (Estética e Política entre as Artes), cuja última edição teve lugar na Culturgest, em 2014. Desde 2008, publicou alguns ensaios, dispersos, sobre literatura e prefaciou catálogos de várias exposições de arte contemporânea. Teve uma breve experiência docente na Universidade Lusófona do Porto, entre 2009 e 2011.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Alguns esclarecimentos, necessários: 1) A construção paratáctica da sequência pretende mimetizar a lógica aditiva da colagem. Recorremos a ela, várias vezes, ao longo do nosso ensaio, procurando tornar operativo o próprio gesto que discutimos. 2) As imagens “coladas” ao corpo principal do texto fornecem, para grande parte dos casos mencionados, os exemplos paradigmáticos daquilo que a enumeração inicial resume. Todas elas – reproduções de obras outrora pertencentes à colecção do próprio autor –, foram cedidas pela Fundação Cupertino de Miranda. Funcionam como um inventário possível, quiçá ainda incompleto, das várias formas de colagem praticadas por Cesariny, em diversas fases da sua produção.

<sup>2</sup> Da transversalidade desse procedimento tratou Perfecto E. Cuadrado, traçando um breve mas importante panorama, no texto “Palavra / Imagem: Confluências” (*apud* Cuadrado/ Pinharanda 2004:217-226), para o qual remetemos. Veja-se, também, o informado estudo de María Jesús Ávila “Surrealismo nas artes plásticas em Portugal 1934-1952”, nomeadamente a secção “Nos limites da diferença”, onde a autora trabalha o conceito de “colagem” a partir da ideia, bretoniana, de *dépaysement* e aborda, contextualizando-a, a produção de “poemas-colagens” e “picto-colagens” por parte de Mário Cesariny desde 1947 – na esteira de Georges Hugnet e de Victor Brauner (*apud* Ávila/ Cuadrado 2001: 247-270). Preferindo embora falar da *montagem*, e não da colagem, como “matriz” da arte surrealista – ou, em concomitância, como grande força destrutiva-construtiva agindo na concepção da obra de Mário Cesariny –, Fernando Cabral Martins escreveu um ensaio muito esclarecedor acerca dos processos mediante os quais se produz uma “nova visão do já-escrito” (Martins 2013: 166) ou do já-visto (seria de acrescentar) por via da sua retoma e reelaboração. Sabemos que os dois termos não são exactamente intercambiáveis, ainda que tanto se aproximem quer a um nível processual quer a um

---

nível epistemológico. Não é, porém, a elucidação das putativas diferenças entre um e outro que nos move, estando, antes, empenhados em reflectir sobre as consequências críticas dos modos de desordenação-reordenação, disjunção-conjunção ou desmembramento-articulação agenciados pelo autor. De resto, da constatação da “forma fundamental” da montagem (*idem*: 167) como forma surrealista por excelência – na senda de *dadá* –, Cabral Martins extrai toda uma série de considerações que em nada são estranhas ao percurso que, por nossa vez, sustentaremos. Atente-se, especialmente, na seguinte passagem, onde explica: “A arte moderna consiste em fazer protótipos. A criação a partir de [...] pré-textos é, pelo contrário, típica [...] da arte popular. Curioso, portanto, que [...] *Nobilíssima Visão* [...] consista numa sequência organizada de pastiches [...] [,] sequência de poemas feitos sobre outros poemas [...]” (*idem*: 166).

<sup>3</sup> Agrupando, precisamente, duas citações de Max Ernst – aquela a que alude o excerto de Cesariny e uma outra –, informa-nos a entrada relativa à colagem, “collage”, do *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*: “‘Si ce sont les plumes qui font le plumage ce n’est pas la colle qui fait le collage’ (M.E.). ‘Il est quelque chose comme l’alchimie de l’image visuelle. Le miracle de la transfiguration totale des êtres et objets avec ou sans modification de leur aspect physique ou anatomique’” (*apud* Breton/ Éluard 2005: 7). Conforme se tornará entretanto evidente importa, a propósito, lembrar a ideia rimbauldiana de uma “alquimia do verbo” (Rimbaud 1972: 131), processo de transmutação e reconversão poética cuja matéria podem ser as palavras mais banais – nada, aliás, mais trivial ou comum do que a palavra, “moeda de troca” em circulação permanente por entre toda a comunidade humana, à mão (ou na boca) de qualquer um: “O ferro-velho poético dava muita mão-de-obra à minha alquimia do verbo” (*idem*: 133), escreve Rimbaud e traduz Cesariny, sugerindo a desintegração de textos previamente disponíveis para a (re)composição, alquímica, de outros. O exemplo “clássico” de Lautréamont, referido ainda por Cesariny – “ILUMINAÇÃO [também ela] à mão de toda a gente” (Cesariny 1985: 126) –, é o do “encontro fortuito de um guarda-chuva e de uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação” (*ibidem*). Curioso é verificar como essa imagem, então como agora já batida, serve ao autor para nomear a operação – incisiva, acutilante e crítica (recorde-se o valor etimológico do adjectivo) – do surrealismo: “[C]ompreendemos o favor imenso, a enorme mesa de dissecação montada por miríades de poetas surrealistas à entrada de uma realidade a que se acedia ou se dizia que se ultrapassava pela explosão do [próprio] princípio da realidade [...]” (Cesariny 1985: 128). Noutra parte, comentara já, a respeito, também: “Embora não apenas do surrealismo, a colagem tem neste movimento a envergadura de uma actividade central. Esta operação, que se revelou cirúrgica, da realidade, é uma constante do espírito surrealista no mundo das formas como no das palavras [...]” (*idem*: 101).

<sup>4</sup> Numa pequena nota manuscrita, e sem data, do espólio bibliográfico de Cesariny, detido pela Fundação Cupertino de Miranda de Famalicão, lemos, a respeito da poesia: “Actuando o real e no real [...], colhe [ou cobre – a letra não é clara] o princípio do mundo e todos os dias, anos, séculos passados desde o princípio do mundo”. Exemplo maior desse movimento de (re)começo perpétuo – em função da “individualização-despersonalização do enunciado [...]” (*apud* Teixeira de Pascoaes 1987: 30) – é a “máquina de passar vidro

---

colorido” de que fala o poema de Cesariny significativamente intitulado “autografia I”. Diz-nos: “Sou um homem/ um poeta/ uma máquina de passar vidro colorido/ um copo uma pedra/ uma pedra configurada” (Cesariny 2004: 36). Concentremo-nos na imagem do vidro, tão expressiva para sinalizar o que no texto, atrás, indicámos rapidamente a partir da imagem do “estrume” ou do “ferro-velho”. Também ela dá conta de um trabalho constante de reaproveitamento pela poesia do que aí está ou do que houve – nomeadamente nos livros e textos de outros poetas. Da “areia fina”, “perdições, destroços”, ou dos “dentinhas que o vaivém desgastara... conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...” de Camilo Pessanha (Pessanha 2003: 33) é feito, entre outras matérias, o vidro poético de Cesariny.

<sup>5</sup> “[U]ma bizarra suposição do ‘progresso’, emitida em tom cátedro para colegas cábulas [será] [...] estenderete à beira da informática” (Cesariny 1985: 198), concluiu a respeito. Sobre a crença dogmática no progresso, que mantinha sob jugo o “novo” – valor que o autor preferia entender liberto de qualquer condicionamento e independente do simples avanço histórico, ou estritamente técnico –, escreveu ainda, desenvolvidamente, no livro *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, de 1984.

<sup>6</sup> A ideia de uma (grande) circulação vs o modelo da influência (*angustiada* ou não) é fecunda, e tem paralelo tanto na obra poética e plástica de Cesariny – onde, de resto, abundam interpelações e evocações explícitas aos autores que reescreveu e a partir dos quais trabalhou – como nos ensaios que deixou. Considere-se, nomeadamente, a seguinte passagem, de um texto dedicado a Pessanha, onde afinal remete também para Almada Negreiros, dando conta da lógica, intertextual, de sucessivo pastiche que temos identificado: “(Para sossego dos inquietos, esclareço que não invoco influências, directas ou indirectas, penso que as palavras viajam e viajarão muito, de homem em homem e de século para século [...]) (Almada: *todos os dias é dia do centenário das palavras...*)” (Cesariny 1985: 133). As considerações em torno da viagem das palavras rimam, ainda, com o substrato crítico da própria poesia que Cesariny assina, evidenciando-se em poemas como “migração” – o título é por si só bastante sugestivo –, ou “tal como as catedrais”, onde lemos: “coitadas das palavras sempre a atravessar fronteiras há tantos anos/ não há aí quem possa dar descanso a estas senhoras?” (Cesariny 2005: 150). Trata-se, enfim, de advogar uma perspectiva dinâmica sobre o mundo das obras e sobre a natureza, intensiva e magnética, das suas inter-relações, que passa por reconhecer o “trânsito amoroso dos objectos” (Cesariny 1985: 89) – multiplicado “por sessenta triliões de percursos” (*apud* Amorim Santos 2015: 94), como referia a epígrafe acima – e, assim, por considerar que os “desenhos, colagens, pinturas, objectos, poemas, surgem de um passado milenário para um futuro mais longínquo ainda” (*apud* Cuadrado 2009: 35).

<sup>7</sup> O livro de Duarte Belo, *Cesariny – em casas como aquela*, de 2014, revela a configuração anterior e privada da diversificada soma de relíquias ali, hoje em dia, publicamente acessíveis. Também o belíssimo filme de Miguel Gonçalves Mendes, *Autografia*, de 2004, nos dá o testemunho – animado – dessas paredes, onde o pessoal e o histórico, o memorial e o ficcional se entrelaçavam, como se dispostos na página de um diário gráfico ou na própria superfície de uma colagem.



## A iluminação do Real: Mário Cesariny lê Vieira da Silva

**Maria Silva Prado Lessa**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

**Resumo:** Este artigo procura analisar a forma escolhida pelo poeta Mário Cesariny para abordar a obra da artista plástica Maria Helena Vieira da Silva no poema “ode a outros e a maria helena vieira da silva”, a partir de cinco ensaios do poeta a respeito da artista. Nestes, Cesariny parece buscar uma forma justa para falar de sua obra plástica, algo que parece ser concretizado com a criação de uma linguagem poética que traga na sua própria estrutura, assim como os quadros de Vieira da Silva, uma reflexão sobre a realidade fragmentária vivida por ambos na Europa de meados do século XX. Na tentativa de passar a obra visual para outra linguagem, Cesariny se mostra comprometido com a percepção da realidade apresentada nas telas. A ode que compõe seria, portanto, uma possível resposta poética para o problema da representação na linguagem articulada.

**Palavras-chave:** Mário Cesariny, Vieira da Silva, fragmentação, colagem, representação

**Abstract:** This article explores the complicated structure created by the surrealist poet Mário Cesariny in the poem “ode a outros e a maria helena vieira da silva” in which he seeks to approach the visual work by the painter Maria Helena Vieira da Silva. Cesariny seems to combine different texts about Vieira da Silva written by him in different occasions. In these texts, it is possible to see how Cesariny is in search of a righteous form to approach the painter’s canvas. He seems to succeed in his effort by conceiving a language that represents in its structure, the same way as the visual artist seems to do, a way to reflect upon the fragmentary reality experienced both by Cesariny and Vieira da Silva in mid-twentieth century Europe. In his attempt to transform visual work into a different type of language, Cesariny seems committed to Vieira’s perception of reality.

**Keywords:** Mário Cesariny, Vieira da Silva, fragmentation, collage, representation



O livro *As mãos na água, a cabeça no mar* (1985), de Mário Cesariny, reúne diversos textos de crítica literária e de artes visuais além de traduções, cartas e textos de intervenção do movimento surrealista português. Das muitas formas de expressão exploradas pelo artista no livro, destacam-se cinco escritos que parecem transitar entre diferentes registros: os textos referentes à obra da artista plástica franco-portuguesa Maria Helena Vieira da Silva.

A dedicação de Cesariny ao trabalho de Vieira da Silva, no entanto, não se limitou a esses trabalhos. O poeta contou com uma bolsa de estudos para investigar a obra da artista e de Arpad Szenes, seu companheiro. A pesquisa prolongou-se por vinte anos, de 1964 a 1984, tendo sido concluída com a publicação de *Vieira da Silva / Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista* (1984). Assim, os textos anteriores à publicação que marcaria o encerramento dos seus estudos “formais” acerca da obra dos artistas plásticos parecem constituir ensaios de aproximação aos quadros de ambos, principalmente aos de Vieira da Silva. São eles: “Carta aberta a Maria Helena Vieira da Silva” (1952), “Passagem do Meteoro Vieira da Silva” (1957), “Da Pintura de Vieira da Silva” (1962), “A Pintura de Vieira da Silva e o Poético” (1970) e “34 Pinturas de Vieira da Silva” (1970). Os cinco textos apresentam a busca de Cesariny pela forma justa de se falar da obra da artista. Ao encontrarmos frases como “uma tela da Vieira da Silva é o amor do mundo glorificado” (Cesariny 1985: 88), podemos perceber certa tentativa de Cesariny de passar para a linguagem poética escrita a pintura já poética de Vieira da Silva, para além de criticá-la, estudá-la ou analisá-la. Assim, tais textos fogem à estrutura comum da crítica de arte, uma vez que parecem ser construídos a partir de fragmentos de outros textos, numa experimentação de diversas formas de se falar da criação plástica da artista.

Além desses escritos “teóricos”, é dedicado um poema a Vieira da Silva e a “outros” publicado primeiramente em *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão Seguido de Poemas de Londres* (1971). Intitulado “ode a outros e a maria helena vieira da silva”, o poema parece ser a forma por excelência encontrada por Cesariny para falar da obra de Vieira da Silva, uma vez que é somente através da criação de uma linguagem poética afastada da fala cotidiana e prosaica que se encontra a imagem poética de suas obras visuais.

Cesariny parece questionar-se a respeito da legitimidade da linguagem articulada frente à imagem gráfica e da utilidade das palavras diante da potência da visão. Em uma conversa telefônica com Vieira da Silva, a artista lhe pergunta: “como é possível falar sobre uma coisa que é para se ver?” (1985: 182). Seu interlocutor, em “A Pintura de Vieira da Silva e o Poético”, afirma que

tal pergunta é uma crítica, severa, aos que usam e abusam de força de dialética ante o que é dado para contemplação, ou para a meditação silenciosa, que o próprio ato de pintar também é, e aplica-se certa a todo o uso abusado de substituição, de uma coisa por outra. (Cesariny 1985: 182)

A constatação de Cesariny pressupõe que há uma tendência, quando se *fala* sobre as artes visuais, a uma tentativa de *substituição* de um código por outro. A necessidade de contemplação à qual se refere o poeta apontaria para o reconhecimento da ineficácia das palavras frente à experiência no mundo e à experiência visual provocada pelas artes plásticas, algo que, por sua vez, é também tematizado e experimentado no trabalho poético de Cesariny. Há, portanto, a necessidade do silêncio: “a sua pintura obriga ao silêncio. Como escrever *sob* a sua pintura?” (*idem*: 182).

Tal questionamento a respeito da capacidade de se transpor a imagem de uma linguagem visual para a linguagem verbal parece estar ligado ao conceito de *ekphrasis*. Não seria possível, entretanto, relacionar o trabalho de elaboração da obra visual de Vieira da Silva empreendido por Cesariny à transformação em “verbal representation of visual representation” (Heffernan 1993: 3), uma vez que Cesariny reconhece como esforço impossível “respeitar-lhe a exigência [de meditação silenciosa] e, simultaneamente, prestar testemunho” (Cesariny 1985: 182). W. T. J. Mitchell, em “Ekphrasis and the Other” (1995), apresenta uma característica fundamental para se pensar sobre um texto escrito que pretende representar uma obra visual: a natureza representacional do objeto-fonte. Ao observarmos a obra de Vieira da Silva, percebemos que a representação em questão é, de fato, a de uma realidade fragmentária, de um real já transformado pelo olhar da artista. Assim, a dificuldade encontrada por Cesariny ao se propor a “falar sobre uma coisa que é para se ver” (Vieira *apud* Cesariny 1985: 182) estaria relacionada ao que define Mitchell

como “indiferença efrástica” (1995: 152) que em Cesariny coincidiria com a crença de que a *ekphrasis* é impossível. Como afirma Mitchell,

A verbal representation cannot represent – that is, make present – its object in the same way a visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do [Uma representação verbal não pode representar – ou seja, tornar presente – seu objeto da mesma forma que uma representação visual o faz. A representação verbal pode fazer referência a um objeto, descrevê-lo, invocá-lo, mas nunca trará sua presença visual diante de nós da mesma maneira que o fazem as imagens]. (Mitchell 1995: 152)

A constatação dessa impossibilidade poderia ser pensada nos termos da “utopia da linguagem” conforme apresentada por Barthes em *Aula* (s/d.). O semiólogo afirma que o que move a literatura é justamente a noção de que é impossível representar o “real” (s/d.: 22). Assim, a literatura se constrói no esforço constante em apreender uma totalidade inalcançável e plural e transpô-la a um registro unidimensional, a língua (*idem*: 21). O trabalho de Cesariny sobre a artista plástica, no entanto, parece apoiar-se no reconhecimento de que a representação em causa nas obras de Vieira da Silva recusa, de partida, a *mimesis*, ou a imitação daquilo que Barthes chama de “real”. Logo, a representação nas telas da artista não estaria relacionada à tentativa de apreensão de um “real” total ou ao “desejo do impossível” (*idem*: 22) sobre o qual fala o francês, mas estaria, antes, comprometida em dar a ver a fragmentação dos espaços, da cidade e do próprio conceito de Realidade. Parece ser esta a dificuldade encontrada por Cesariny ao tomar para si o dever de falar *sobre* a obra de Vieira da Silva, encontrando-se, inevitavelmente, *sob* a obra, dominado e arrebatado por ela. Como, então, falar do indizível e da improvável natureza representacional dessa obra?

Talvez seja a incapacidade de apreensão do *todo*, incapacidade esta de tal modo presente nas telas de Vieira, o que o motiva a produzir os diferentes textos a seu respeito. Uma primeira análise dos escritos mostra que Cesariny os constrói a partir da montagem de diversas citações – sejam elas retiradas de seus próprios textos, sejam recortes de textos de outros –, porém utilizando sempre os mesmos fragmentos, de cada vez reorganizados e remontados. Isto é sentido a partir das repetidas referências a Rimbaud, ao xamanismo, a Baudelaire, ao também poeta surrealista António Maria Lisboa e aos próprios quadros de

Vieira da Silva que se organizam de uma determinada maneira em um texto e reaparecem recortados e recolados ao longo das diferentes tentativas de abordagem da obra da artista.

A característica fragmentária dos textos de Cesariny parece estar em sintonia com a natureza fragmentária dos quadros de Vieira da Silva. A observação da tela “A Cidade Suspensa” (1952), a qual se encontra a seguir, revela uma fragmentação do espaço da cidade, sugerida já pelo título do trabalho: a “cidade” não apenas se encontra erguida e flutuante, mas interrompida, incompleta. Percebe-se, dessa forma, uma *estrutura* de cidade que teria sido *fracionada* e *transfigurada*. Assim, a pintora dá a ver as vigas dos edifícios reorganizadas e remontadas por ela. A fragmentação imposta ao espaço da cidade, ao cotidiano, é relacionada, por Cesariny, ao “poder visionário” (Cesariny 1985: 183) da poesia de Rimbaud, como vemos em “A Pintura de Vieira da Silva e o Poético” (1985 [1970]). Nesse texto, Cesariny afirma que “[s]obretudo nas sínteses de jardins e de aglomerados urbanos (entre tantas outras: [...] «A Cidade Suspensa» [...]) o paralelismo à visão-construção-destruição rimbaldianas é [...] forte” (*idem*: 184). Em seguida, ao se referir a uma conversa que teve com a pintora, Cesariny recorda o fato de que “a impressionara duradouramente a reprodução de um quadro que representava «A Virgem e a Morte», a virgem, e o esqueleto – a estrutura de toda a construção. «Não a cor, a estrutura», acentuou Vieira, significando já toda a sua obra” (*idem*: 185).

O trabalho poético de Cesariny *sobre* (ou *sob*) a obra de Vieira dá a ver, por fidelidade à construção nela percebida, a sua estrutura. A fragmentação sugere um *modo de fazer*, um processo que é sentido conforme se lê – uma relação íntima entre o enunciado e a enunciação. Essa sensação se faz ainda mais forte quando o leitor encontra o poema “ode a outros e a maria helena vieira da silva”, transcrito integralmente a seguir, para que se possa observar a fragmentação e colagem no discurso cesariniano.



Maria Helena Vieira da Silva, “A Cidade Suspensa” (1952)

**ode a outros e a maria helena vieira da silva**

Sol de apaziguamento sol gelado  
sol coberto de beijos só uma vez na neve  
que começou a cair às quatro da tarde em Lausana  
tinha eu acabado de arranjar hotel  
às oito da noite em Grenoble

Era uma noite quente de princípio de estio  
com uma cor de folha muito junta  
as pessoas tomavam coisas era festa  
eu tomava nos braços um poeta  
que ia fugido em direcção a Marselha  
de um auto-stop ia ele com uma mala  
e que não nos fazia mais felizes  
e depois fiquei só ao pé daquele rio  
que falava espanhol sempre que lhe tocavam

Tudo na Suíça! Tudo pela Suíça!  
Anoitece e as primeiras idades do mundo  
levantam a cabeça por cima de Évian  
o próprio lago Léman  
não é o que parece à primeira investida  
a 30 de Fevereiro sob a névoa oferece  
a paisagem perfeita de um oceano  
um pouco mais pequeno que *nature* é certo  
e um pouco mais ao norte também digo  
mas só lhe chame lago quem não sabe  
e eu soube-o há duas horas comovidamente  
que dormem nele as presenças primeiras  
do casamento do mundo  
os primeiros ensaios da matéria  
em direcção à boca actual do homem

Se to dissesse não acreditavas  
mexe-se com um dedo ao de leve na pedra  
e começa a aparecer  
um pé vi eu capaz de esboçar de um só traço todas as telas sombrias de Rembrandt  
uma pata preta com garras  
vi também uma boca de orador antigo  
com dentes do tamanho das tuas pernas  
no dia em que a encontraram não longe do teatro  
onde hoje toca Richter  
levaram-na a correr para palácio  
e instalaram o todo sob a vitrina  
mas o resto daquilo ainda vaga nos mares  
qualquer dia aparece e cai tudo para trás  
Claro não surge sempre um soldado de César  
ou um ferro totémico de Gilgamesh  
(para quem não sabe: o primeiro herói lendário  
que também era bicha ou o primeiro bicha  
que também era herói; para quem não saiba)  
mas todos podem levar qualquer coisa agradável  
ou cristalina ou medonha

vidro de bolso  
tarso desirmanado  
e os que não podem fumam e passeiam  
o que ainda não é pequena maneira de ter

«A técnica por excelência xamânica consiste na passagem de um plano cósmico a outro. O xamã é detentor do segredo da ruptura dos níveis. Existem três grandes planos cósmicos ligados por um eixo central, o Pilar do Céu. Este eixo passa por uma “abertura”, um “buraco”, por onde o espírito do xamã pode subir ou descer em voos celestes ou descidas infernais.» Mircea Eliade

Que pena realmente o nosso excesso de mares  
e o nosso realmente só querermos isso  
que pena a praia abandonada às ondas  
e a lua que não deu uma para a caixa  
assim como fizemos nem os bichos quiseram  
foram todos para a Suíça que é mais perto  
mesmo do vácuo mais perto da morte branca mais limpos  
(digo bichos decentes de vários metros de alto  
porque ao cão e ao gato tanto se lhes dá)  
A neve nos sapatos como uma barba  
lembra-me o Gama dos livros de infância  
Que chapéu que ele usava!  
Então aquela Índia começava assim?  
E o mar que nós fizemos só para ser ondeado?  
Crianças de piroca grande a remexer na trave do infinito  
Luís de Sousa Luiz Vaz de Almada Luiz Pacheco  
depois da praia surgia o terror  
e depois do terror a destruição  
Tudo o que aniquilámos porque parecia nosso sem testemunhas  
e era jovem dúctil como um corpo nu  
que esburacámos vivo só porque tínhamos ferros para isso  
e assim não ficou escrito nunca será lido

«Para os Esquimós, por exemplo, o Pilar do Céu é em tudo idêntico ao poste que colocam no centro das suas habitações.» Mircea Eliade

Por isso a tua Cidade Suspensa é toda a nossa história por contar



o nó que nos cerca a garganta sabiamente o abriste sobre a tela  
a negro e a vermelho a cinza e a branco silvestre  
para sempre livres do dédalo nosso  
mas como ele mudo silêncio do nosso silêncio  
E todas as bibliotecas inundadas perdidas incendiadas  
todas as quimeras onde houve gente e de que não resta pedra sobre pedra  
o rosto ao lado de um rosto num portal antigo  
por isso a tua Gare Ilimitada a que arrancaste portas e telhado para homens e mulheres  
poderem sempre partir  
e os infundáveis baralhos de cartas onde a cada momento interrogaste o destino  
ó vieira das silvas dos teus cabelos  
presos à dança da pedra e do ar

«A este propósito, lembraremos o mito de uma idade paradisíaca onde os seres humanos podiam facilmente subir ao céu e estabelecer relações familiares com os deuses. O simbolismo cosmológico da casa e a experiência xamânica da ascensão confirmam, sob outro aspecto, este mito arcaico. Eis como: depois da interrupção das *comunicações fáceis* que, no início dos tempos, havia entre o céu e a terra, certos seres privilegiados (e em primeiro lugar Vieira da Silva) continuam a poder efectuar a ligação dos planos superior e inferior. Da mesma maneira, os xamãs têm o poder de voar e de aceder ao céu através da “abertura central”, enquanto para os outros mortais essa abertura serve unicamente para a transmissão de oferendas.» Mircea Eliade/ Mário Cesariny

Por isso a tua Cidade para Gatos onde Rimbaud terá sempre o seu quarto  
e onde Cecília a Doce vai começar a abrir  
os seus braços de vento misturado ao vento  
por isso as tuas mãos traçando linhas à passagem contínua do navio  
que fantasticamente flutua a teu lado  
e o vale o vale imenso aberto a branco  
onde para sempre a tua mão repousa  
e onde um dia quem sabe tu também  
minha rainha negra para um cavaleiro húngaro  
minha «água imperial rindo às dentadas»  
para o mais obscuro coração da matéria  
minha nossa senhora da vitória  
que corre o espaço sem morada certa  
Ofélia roubada a Hamlet Inês de Castro Szenes



pelo poder da sucessão infinita  
e pela força do sacrifício total  
quando se abre uma porta como o inferno  
e o invisível te procura na sala  
para que ilumines todos os seus portos  
e todo o seu afã de eternidade

Estátua por descobrir no chão da catedral  
mas que tu vês  
negra e lenta surgir na madrugada lívida  
sobre os olhos em chama o exílio mudo  
nossa nossa senhora de Paris (Cesariny 2004: 159-164)

Apesar de longo, o poema vem aqui transcrito na íntegra para que se possa ter uma visão do “todo” construído pelo poeta. A omissão de qualquer trecho significaria impor uma fragmentação artificial ao seu corpo, o que acarretaria uma perda do significado que Cesariny parece dar ao esquema da colagem. Os cortes e colagens são vistos na interrupção da lógica de uma narrativa localizada no tempo e no espaço, na mescla entre experiência artística e experiência na realidade cotidiana, bem como na mistura de diferentes registros textuais, como é o caso da inserção de citações de Mircea Eliade a respeito do xamanismo e da “ruptura dos níveis” (Cesariny 2004: 161), colagens impactantes, também, por seu distinto caráter visual dentro do poema, uma vez que aparecem com recuo à direita, entre aspas e com indicações da autoria da passagem.

O primeiro corte pode ser sentido logo na primeira estrofe, quando surge um princípio de descrição narrativa frustrada pela falta de lógica temporal e espacial que a guiasse: “sol de apaziguamento      sol gelado[...]/ que começou a cair às quatro da tarde em Lausana/ tinha eu acabado de arranjar hotel/ às oito da noite em Grenoble” (*idem*: 159). Em seguida, vemos outro corte na passagem da primeira para a segunda estrofe quando, logo após a descrição de uma noite fria e nevada, afirma-se que “[e]ra uma noite quente de princípio de estio” (*ibidem*).

Essas primeiras interrupções na lógica espaço-temporal levam a uma outra, referente à mistura entre os níveis de experiência no mundo. Nos versos “eu tomava no braço um poeta/ que ia fugido em direcção a Marselha” (*ibidem*), o poeta insere um novo plano de

realidade – aquele criado pela arte. Nesses dois versos, podemos ver a evocação não apenas de Rimbaud enquanto homem, aquele que “ia fugido em direção a Marselha”, mas Rimbaud enquanto metonímia de sua obra, que é levada pelos braços do eu-lírico. Nesse sentido, tal evocação é mais do que uma simples referência ao poeta, uma vez que insere no poema de Cesariny o próprio significado da obra do francês. A fragmentação espaço-temporal é fundida no encontro com a experiência artística em um espaço-tempo impossível, uma visita ao lago Léman, transformado em oceano, a “30 de Fevereiro” (Cesariny 2004: 159).

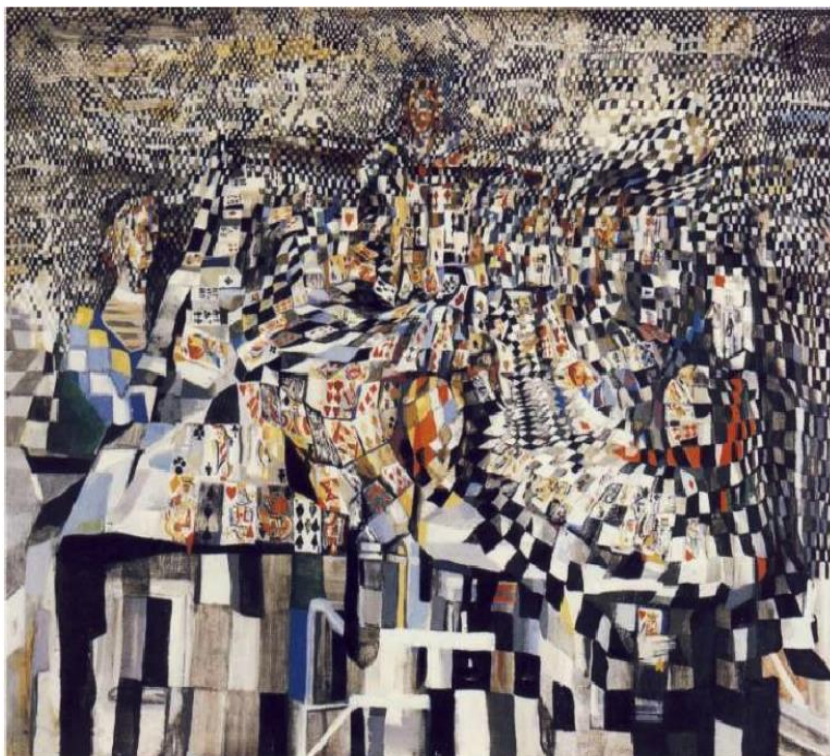
O espaço fundido é evidenciado, ainda, através das referências a outros artistas e personagens históricos que aparecem explicitamente nomeados: Rembrandt, Richter, César, Gilgamesh e Gama. As citações de Mircea Eliade inseridas no corpo do poema apontam, também, para esse espaço no qual se encontram todos os níveis de experiência. Apesar de inesperada, a “passagem de um plano cósmico a outro” (*idem*: 161) reservada aos xamãs e a “certos seres privilegiados” (*idem*: 163) é, de certa forma, a operação realizada por Cesariny no poema, já que promove uma “ruptura dos níveis” (*idem*: 161). Da mesma maneira parece fazê-lo a pintura de Vieira da Silva, conforme é sugerido na intervenção que faz Cesariny no trecho citado de Eliade: “«[...] certos seres privilegiados (e em primeiro lugar Vieira da Silva) continuam a poder efectuar a ligação dos planos superior e inferior. [...]» Mircea Eliade/Mário Cesariny” (*idem*: 163).

Pode-se pensar, portanto, que Cesariny observa que a tentativa de representar a realidade cotidiana se dá através do empreendimento de um exercício fragmentário na obra de Vieira da Silva, o qual simultaneamente suspende a possibilidade de representação mimética, entendida como cópia do mundo visível. James Heffernan, em seu ensaio “Ekphrasis and Representation” (1991), ao se referir aos poemas de Keats “Ode on a Grecian Urn” e de Shelley, “Ozymandias”, afirma que esses poetas “use these ekphrastic traditions to reflect on representation: not just on a particular work of graphic representation, but on the nature of representation itself” [“usam essas tradições efrásticas para refletir a respeito da representação: não apenas acerca de uma obra específica de representação gráfica, mas acerca da própria natureza da representação”] (Heffernan 1991: 304).

As pinturas de Vieira da Silva, então, parecem dizer algo a respeito das possibilidades de representação da situação de silenciamento e de aprisionamento do homem dentro de

uma realidade absurda – as duas Guerras Mundiais, as ditaduras e o exílio. Tendo perdido sua cidadania portuguesa devido ao casamento com o húngaro Arpad Szenes, Vieira da Silva passou grande parte da vida em Paris e no Rio de Janeiro. Como afirma Luciana Lehmkuhl a respeito do casal, “[e]le apátrida por ser judeu húngaro, ela apátrida por ter com ele se casado e perdido, perante as leis portuguesas, o direito de cidadania” (Lehmkuhl s/d.: 1).

A invocação da realidade absurda é reconhecida no poema de Cesariny quando afirma, em referência ao quadro reproduzido anteriormente, “A Cidade Suspensa”, “[p]or isso a tua Cidade Suspensa é toda a nossa história por contar/ o nó que nos cerca a garganta sabiamente o abriste sobre a tela” (Cesariny 2004: 162). Lemos, em seguida, referências diretas aos quadros de Vieira, como: “por isso a tua Gare Ilimitada a que arrancaste portas e telhados para homens e mulheres poderem sempre partir” (*ibidem*), e depois: “os infindáveis baralhos de cartas onde a cada momento interrogaste o destino” (*ibidem*).



Maria Helena Vieira da Silva, “Os Jogadores de Cartas” (1947-1948)

A relação feita por Cesariny entre os quadros de Vieira e o real cotidiano aponta para uma percepção de que a arte é capaz de intervir na realidade. O “nó que nos cerca a

garganta” (*ibidem*) é desfeito pela potência da tela; os “homens e mulheres [podem] para sempre partir” (*ibidem*) graças à criação de uma estação de trem sem barreiras; e o destino, por sua vez, só pode ser interrogado através da linguagem artística. Essa potência é sentida, também, na referência ao “poeta / que ia fugido em direcção a Marselha” (*idem*: 159) e que o eu-lírico cesariniano “tomava nos braços” (*ibidem*), o que modifica toda a percepção de um tempo linear dentro do poema e cria um espaço novo, no qual experiência de mundo e experiência artística se fundem, de forma xamânica.

A operação de corte e colagem empreendida por Cesariny reside em sua tentativa de desarticular o pensamento linear cronológico e narrativo dentro do poema. É a partir do “dom da invenção” (Cesariny 1985: 20) de uma profusão de imagens e da aparente confusão de referências, “pelo poder da sucessão infinita” (2004: 163), que se torna possível falar de “toda a nossa história por contar” (*idem*: 162).

O que se lê no poema de Cesariny, portanto, é uma ode à tentativa testemunhal/representativa daquilo que não se alcança através da experiência no cotidiano, daquilo que está interdito por um poder dominante. A arte seria uma forma de se alcançar esse invisível, esse impossível lugar fora das muralhas. Como afirma, “o invisível te procura na sala/ para que ilumines todos os seus portos/ e todo o seu afã de eternidade” (*idem*: 164). Essa característica testemunhal que Cesariny atribui à arte pode ser lida, também, nas referências às Navegações, a *Os Lusíadas* e ao épico Luís Vaz de Camões, representados pelo jogo feito em “Luís de Sousa Luiz Vaz de Almada Luiz Pacheco” (*idem*: 161), na metade do poema:

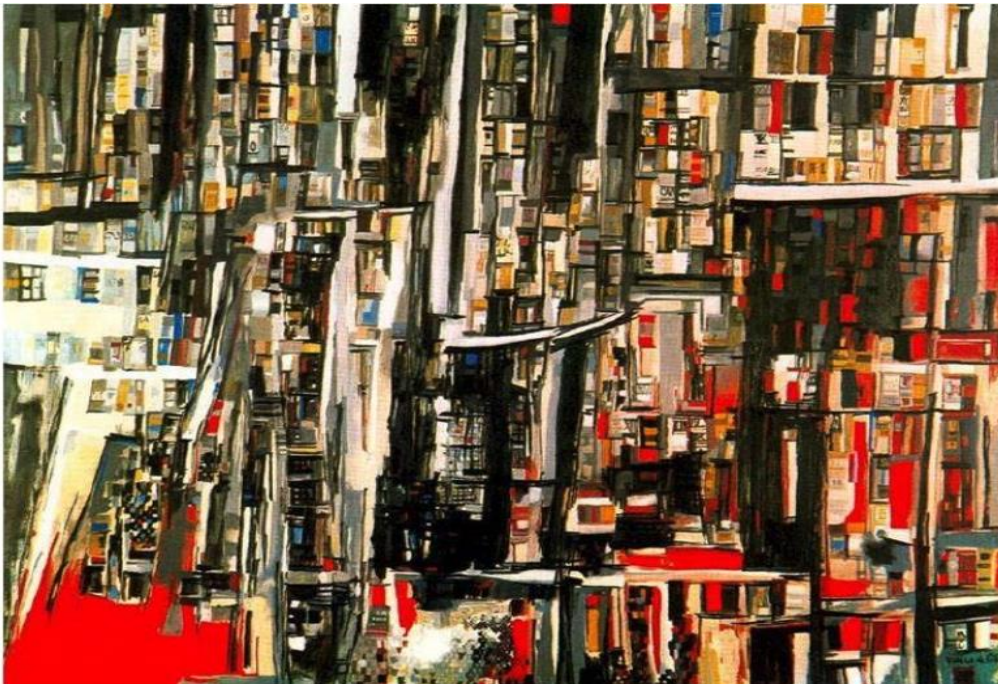
A neve nos sapatos como uma barba  
lembra-me o Gama dos livros de infância  
Que chapéu ele usava?  
Então aquela Índia começava assim?  
E o mar que nós fizemos só para ser ondeado?  
Crianças de piroca grande a remexer na trave do infinito  
*Luís de Sousa Luiz Vaz de Almada Luiz Pacheco*  
depois da praia surgia o terror  
e depois do terror a destruição  
Tudo o que aniquilámos porque parecia nosso sem testemunhas



e era jovem ductil como um corpo nu  
que esburacámos vivo só porque tínhamos ferros para isso  
*e assim não ficou escrito nunca será lido* (Cesariny 2004: 161-162; grifos meus)

Cesariny reconhece, assim, que a arte de Vieira da Silva se encontra em um plano superior da existência, no qual as antinomias “ter ou ser, haver ou imaginar” (Cesariny 1985: 186) são invalidadas, têm seus fundamentos arruinados (*idem*). Nesse sentido, relaciona sua arte simultaneamente ao movimento surrealista e ao romantismo alemão. A dissolução dos opostos, bem como o “reencantamento” do mundo, características fundamentais de ambos os movimentos, são apontados pelo poeta como elementos presentes na obra de Vieira. Sua forma de “ação” no mundo é o “poder obsessivo dos olhos sobre a tela” (Cesariny 1985: 185). Como sugere Cesariny, seria importante intuir

a que ponto extremo, inverossímil, mesmo, a inteligência do mundo é função dos olhos do pintor, dissociados, dir-se-ia, separados do apoio dos outros sentidos. A mão é o instrumento muito dócil, registador dos sismos e dos imponderáveis da visão. Dir-se-ia que tal obra [a de Vieira da Silva] não está, realmente, pintada, mas transmitida pelo poder obsessivo dos olhos sobre a tela (Cesariny 1985: 185).



Maria Helena Vieira da Silva, “Biblioteca” (1955)

## Bibliografia

Barthes, Roland (s/d.), *Aula*, tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Cultrix.

Cesariny, Mário (1985), *As mãos na água, a cabeça no mar*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2004), *pena capital*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Heffernan, James A. W. (1991), "Ekphrasis and Representation", *New Literary History*, Vol. 22, Nº 2, Probing: Art, Criticism, Genre, 297-316.

-- (1993), *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press.

Lehmkuhl, Luciene, "Imagens do exílio: Vieira da Silva no Brasil" < <http://www.reseau-amerique-latine.fr/ceisal-bruxelles/MS-MIG/MS-MIG-3-LEHMKUL.pdf> > (último acesso em 09/11/2015).

Mitchell, W. J. T. (1995), "Ekphrasis and the Other", in *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, Chicago, The University of Chicago Press.

**Maria Silva Prado Lessa** é mestranda bolsista (CNPq) do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, na área de Literatura Portuguesa, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É bacharel em Letras: Português/Literaturas de língua portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014).

## A matéria poética de Ana Hatherly

**Lígia Bernardino**

*Instituto Superior de Administração e Gestão*

**Resumo:** Técnica disruptora de classificações estanques, a colagem permite o diálogo interartes tanto quanto incita uma leitura plural e predisposta ao novo. Estes pressupostos invadem a obra de Ana Hatherly, principalmente na sua fase experimentalista, que decorre entre os anos de 1960 e inícios dos anos de 1980. Percorrer a pintura e os livros criados pela autora no período de tempo indicado implica perceber-lhe a vocação para a intermedialidade, que também a colagem explicita, entre a vontade de inovação e a consciência do passado histórico e artístico.

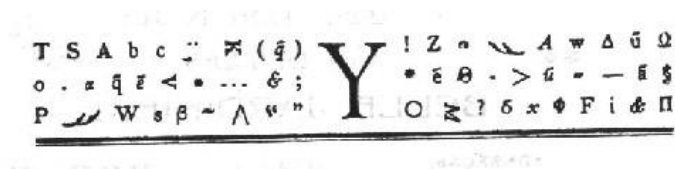
**Palavras-chave:** Ana Hatherly, colagem, experimentalismo, escrita, pintura

**Abstract:** As a disruptive technique that undermines encapsulated categories, collage enables the dialogue between different forms of art, as much as it favours a plural undogmatic sort of reading. Ana Hatherly's work illustrates this perspective, mainly in her experimentalist phase, which occurred during the 1960s and until the beginning of the 1980s. By perusing her paintings and books from this period of time it is possible to understand her vocation for intermediality, made explicit by collage, which also reveals the conciliation between innovation and the awareness of past history and art.

**Keywords:** Ana Hatherly, collage, experimentalism, writing, painting

*tentar encaixes, tentar encaixes de fragmentos  
com fragmentos, isso sim. há que deixá-los*

*Read & Mad, Alberto Pimenta (1984: 9)*



*“Manucure”, Mário de Sá-Carneiro (1915: 33)*

## 1. A colagem enquanto conceito operatório

A obra de Ana Hatherly encontra na materialidade da linguagem e na visualidade proporcionada pela forma de letras e versos a sua linha condutora. Escrita e pintura, vanguarda e tradição, ideia e objeto constituem-se como binómios estruturantes que, apesar de aparentemente distintos, indiciam a conciliação do díspar nas obras produzidas. A colagem surge como técnica possível para a conceção de literatura e artes plásticas. Nota-se na obra da autora o fascínio pela escrita no que ela tem de mais objetificável: o desenho das letras, os caligramas, a mancha gráfica. O trabalho manual que se indicia no termo «colagem» aproxima-se do posicionamento criativo da autora, já que implica tanto a experimentação, quanto os objetos e instrumentos necessários para que a obra exista. Regista-se, portanto, um processo dinâmico de concreção, a que Hatherly adere num programa consciente de criação poética aberta à interseção de saberes e de formas de expressão diversas.

A poesia de Ana Hatherly enquadra-se no conceito de «arte total» que, como Piero Ceccucci afirma, “requer também da parte do leitor uma autêntica revolução cultural” (2009). Historicamente, essa atmosfera antecede a deposição do regime ditatorial do Estado Novo, a 25 de abril de 1974, e estende-se pelos dez anos que se lhe seguiram, instigando pensamento e criação artística dos autodenominados poetas experimentalistas portugueses. Este grupo, em que se incluem E. M. de Melo e Castro, António Aragão e Alberto Pimenta,



para além de, inicialmente, Herberto Helder e António Ramos Rosa, empreende um trabalho de síntese. Assumindo uma posição de vanguarda, estes criadores negam um posicionamento de rutura total que os movimentos modernistas de início de século XX preconizavam, optando pela assimilação do antigo e pela sua transfiguração partindo de pressupostos estruturalistas e das emergentes teorias semióticas. Há assim a vontade de delineação de um programa bem definido e que se manifesta tanto nos diversos textos teóricos, quanto nas novas experiências poéticas.

As revistas *Poesia Experimental 1* e *Poesia Experimental 2*, publicadas em 1964 e 1966, inauguram este movimento. No primeiro número desta revista, Herberto Helder usa a alegoria de um pintor que, quando tenta retratar um peixe vermelho, repara que ele se está a tornar preto. O pintor decide, pois, figurá-lo com a cor amarela, convencido de que só a metamorfose unifica o real e o imaginário. Herberto Helder explica que

a tradição é um movimento. Em princípio, não existe nenhum trabalho criativo que não seja experimental, nesse sentido de que ele supõe vigilância sobre o desgaste dos meios que utiliza e que procura constantemente recarregar de capacidade de exercício. A linguagem encontra-se sempre ameaçada pelos perigos de inadequação e invalidez. É algo que, no seu uso, se gasta e refaz, se perde e ajusta, se organiza, desorganiza e reorganiza – se *experimenta*. (1964: 34)

A experimentação artística acontece através da metamorfose do existente, real ou não. Acontece ainda devido aos instrumentos ao seu dispor – o verbo de ação “utiliza” sugere o manuseio de um objeto, ao passo que o “exercício” implica um estudo prévio ou um treino. Já a dificuldade no uso da linguagem indicia o dinamismo que a comunicação lhe imprime e que a gasta ou renova. Também Herberto Helder estava a par das teorias do signo que estes criadores usaram como fundamento teórico para a conceção das suas obras. Por isso termina o texto constatando que a liberdade é, “tanto em sentido estético como moral, o primeiro dos signos – o da eficácia” (*ibidem*).

Assim, o novíssimo peixe amarelo converte-se num grande significante para exprimir o fervor libertário da criação. Numa leitura semiótica, a imagem criada pelo pintor furta-se a conotações simbólicas, porque solta de referências culturalmente identificáveis. Conforme refere António Aragão, “os símbolos gastam-se como as baterias: descarregam-se” (1964: 53), e é nessa falência de uma simbolização perene do real que entram em jogo os sinais,

tornados “evidências que permanecem sempre apontando” (*ibidem*). As referências semiológicas são evidentes. Dissociar “sinal” de “símbolo” foi uma preocupação dos precursores da semiótica e que Roland Barthes sintetiza explicando que “o *sinal* e o *índice* formam um grupo de *relata* desprovidos de representação psíquica, enquanto no grupo adverso, *símbolo* e *signo*, essa representação existe (Barthes 1985: 34). Ora, convocando o sinal, Aragão percebe a possibilidade de abertura a interpretações múltiplas que os experimentalistas têm como objetivo.

Para este criador, as colagens surgem como resultado do novo posicionamento criativo. No futurismo, elas pretendem criar uma disrupção da linguagem e salientar o frêmito do novo homem mecanizado, como se nota em “Manucure”, de Mário de Sá-Carneiro, poema em que caracteres tipográficos se intercalam com versos. Os surrealistas buscam nelas sentidos oníricos e/ou inconscientes. Nas décadas de 1960 a 1980, os experimentalistas adotam uma posição diferente. Segundo Aragão, “as colagens e a série de objectos encontrados pretendem em especial potencializar-se, isto é, continuarem apenas como objectos, francamente objectos em relação uns com os outros” (54), como se a obra de arte perdesse a possibilidade de categorização rígida para se abrir a uma pluralidade expressiva em que as fronteiras interartes se diluem.

Inserida neste movimento, Ana Hatherly destaca a “queda de fronteiras entre as artes exigida pelas vanguardas [que] produz diferentes desdobramentos, ou, se quisermos, desmembramentos dentro de cada área específica” (1981: 327). Assim, para estes criadores, a obra de arte autonomiza-se na medida em que se concebe enquanto sobreposição de saberes, formas e até matérias, através de um método de colagem real ou metafórico que obriga a uma descodificação ativa por parte do recetor.

Segundo Marjorie Perloff, “collage always involves the transfer of materials from one context to another” (1998). Isso pode acontecer tanto em termos de formas de arte diferenciadas, quanto no uso de elementos de outras obras dentro da mesma expressão artística. No caso da literatura, esta ensaísta exemplifica a colagem através de *The Wasteland*, de T. S. Eliot, que termina apropriando-se de versos de Dante a Nerval, de canções infantis à tripla repetição de “Shantih” (saudação final dos *Upanishads*), sem referência de fonte, usando línguas diversas (1922: 60). No processo de criação dos

autodenominados experimentalistas portugueses, a consciência do impacto que a tradição (ou simplesmente o passado) exerce é tão forte quanto a vontade de inovar, donde a colagem manifestar-se tanto visualmente, quanto através da apropriação e recriação de obras literárias anteriores. Em Ana Hatherly, a colagem surge como meio para promover a articulação entre escrita e pintura.

## 2. As imagens escritas

Como aceder a *O Escritor*? Este livro de Ana Hatherly, editado em 1975, foi concebido na totalidade ainda em tempos de ditadura, entre 1967 e 1972, mas a sua forma disruptora só poderia ser publicada em tempos mais libertários. Diz a autora no prefácio que se trata de “uma narrativa em 27 fases [em que] cada imagem é um pictograma, um fotograma congelado na página, cujo significado é posto em movimento pela leitura” (1975: 5). Um livro de imagens, portanto, mas que se reivindica enquanto narrativa e a que o leitor pode aceder como se de poesia se tratasse. Trata-se, sobretudo, de traços que se alinham e sobrepõem num intercâmbio de significação e ininteligibilidade, ou significação perante a ininteligibilidade imediata: o ato criativo estende-se à interpretação.

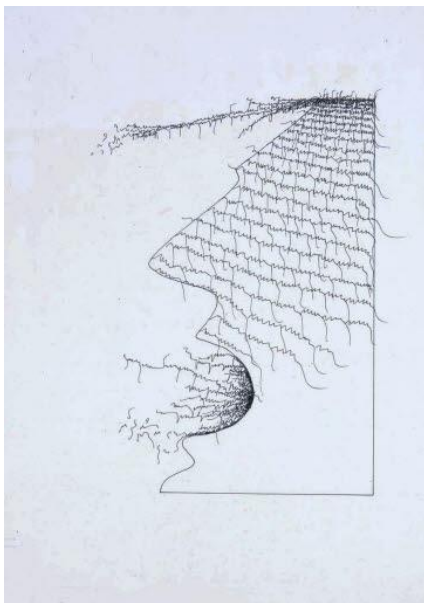
Numa superação da narrativa, as imagens propostas nada explicam, mas sugerem sentidos múltiplos. Segundo Jean-luc Nancy, só o acesso define a poesia, sendo esta concretizável apenas nesse momento de acesso, sem ponto de chegada:

a palavra «poesia» designa tanto uma espécie de discurso, um género no seio das artes, ou uma qualidade que pode apresentar-se fora dessa espécie ou desse género, como pode estar ausente nas obras dessa espécie ou desse género. (Nancy 1996: 9)

Discurso, no sentido pragmático do termo, implica um sistema de comunicação complexo. Por isso Nancy aponta outra forma de acesso à obra: a qualidade que a determina, tendo em conta os elementos que a constituem. Ana Hatherly salienta o facto de a poesia experimental usar qualquer suporte, fruto de “uma pesquisa contínua que se autojustifica” (2001: 7). Depreendem-se assim as possibilidades extralinguísticas que a poesia pode abarcar. Ainda Jean-Luc Nancy:

«Poesia» não tem exactamente um sentido, mas antes o sentido de acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe. O sentido de «poesia» é um sentido sempre por fazer. (Nancy 1996: 10)

Um “sentido por fazer”, mas tentado no momento de acesso: eis o que o leitor/recetor faz ao aceder a *O Escritor*, de Ana Hatherly, cujo caligrama-síntese é o de uma colagem. Segundo Piero Ceccucci, a obra desta autora “ao abrir-se para o «visual», não só adquire inéditas posturas comunicativas, mas acaba por explorar e pôr em evidência as relações entre os dois códigos” (2009). Talvez seja então esse o desafio lançado por *O Escritor*, em que os grafemas ganham forma até se constituírem em frases e textos, mas sempre ilegíveis. Há um alinhamento sugerido pela imitação de uma caligrafia que preenche o rosto de perfil em tudo semelhante à imagem aqui reproduzida.



Ana Hatherly, desenho a marcador preto, esferográfica, colagem sobre papel

Em *A Casa das Musas* e a propósito do texto-visual barroco, a autora refere que não interessa a “intencionalidade da mensagem textual”, mas a “intencionalidade poética”, detetável na “sobreposição de *ikon* e *logos*” (1995: 12). Ora, tal sobreposição é também perceptível nesta colagem, pois ainda que o imagético se imponha, são os fatores linguísticos que claramente aqui se invocam. Hatherly desenvolve um especial interesse pela escrita no que ela tem de trabalho manual e de pintura (os ideogramas chineses e os anagramas barrocos têm isso em comum), precisamente devido à visualidade. Paulo Cunha e Silva

refere a bipolaridade de Ana Hatherly, cuja obra circula entre “escrita ou pintura, pintura ou escrita; escrita e pintura, pintura e escrita” (Silva 1999: 11), isto devido aos estudos que a autora efetuou e à interligação estabelecida na sua obra entre as duas linguagens.

A colagem acima reproduzida explicita o programa da pintora-escritora: “tentar produzir novas formas de praticar a poesia” (Hatherly 2001: 7). Através da visualidade, ela empreende um “exercício e [uma] meditação sobre a linguagem” (*ibidem*), de que não estão ausentes os estudos então efetuados sobre a teoria do signo de Ferdinand de Saussure: “a língua é um sistema de signos exprimindo ideias” (1981: 83), comenta a autora a partir do linguista suíço. A materialidade do significante (vista por Saussure como a imagem acústica, ou seja, os fonemas) traduz-se aqui em desenho, mas, contrariando a arbitrariedade do signo, a interpretação abre-se ao múltiplo. Tendo por base teórica o estruturalismo, é, no entanto, o pós-estruturalismo que explica o programa criativo de Hatherly. Jacques Derrida defende que “la secondarité qu'on croyait pouvoir réserver à l'écriture affecte tout signifié en général” (1967a: 16), pelo que a escrita se converte em grande significante, ou “*signifiant du signifiant*” (*ibidem*), num processo desconstrucionista associável também ao pictograma de Hatherly.

Em *O Escritor*, as imagens inviabilizam o modo tradicional de descodificação, dada a inexistência de uma escrita reconhecível. No entanto, deteta-se um progresso narrativo partindo da prevalência de caracteres que se vão transformando em unidades estruturadas e figuradas pelo pulso de um escritor, até serem consumidas pela boca hiante acima exposta e ordenadas pelo cérebro. O final do livro acentua o abstrato pelas manchas negras (apesar de aparentemente lineares) que indiferenciam os caracteres, culminando numa imagem de sequências de letras e números ordenados, o que aproxima a obra às colagens futuristas de inícios de século XX. O convite à interpretação é claro, numa interpelação ao leitor para que acione os seus mecanismos de descodificação. Este radicalismo enquadra-se no que E. M. de Melo e Castro qualifica de “semântica outra” (1977: 12), característica que atribui à poesia experimental e que Ana Hatherly desenvolve tanto nas artes plásticas, quanto na escrita.

Marjorie Perloff destaca o caráter duplo da colagem, na medida em que “it refers to an external reality even as its compositional thrust is to undercut the very referentiality it seems to assert” (1998). Portanto, criar tendo como base uma realidade externa. Na obra de

Ana Hatherly, destacam-se as colagens de cartazes do pós-25 de abril de 1974, resultantes talvez do que Raquel Henriques Silva considera ser “uma paixão cúmplice, envolvida mas distanciada de estímulos exteriores” (2003: 6), tão esclarecedores quanto ao ambiente vivido em Portugal após a revolução do 25 de abril de 1974.



Ana Hatherly, *As Ruas de Lisboa*, colagem (110x90 cm), Fundação Calouste Gulbekian (2003a: 105)

Para além dos elementos figurativos de cores profusas condicentes com a atmosfera vivida, destacam-se nesta série denominada de *As Ruas de Lisboa* (1977), parcialmente publicada em *A Mão Inteligente* (2003), cartazes com palavras panfletárias recortadas e coladas, reproduzindo mensagens de intervenção e rutura.

Roland Barthes defende que a comunicação acontece no menor ato humano, dado este comportar sempre algum tipo de significação. Tal ideia poderia ser perfilhada por Ana Hatherly, para quem “como em todas as formas de comunicação significativa, tem de se ler o texto sob o texto” (Hatherly 1995: 196). Nesta perspetiva, não há casualidade quando, junto à imagem de Che Guevara, se lê a palavra Cristo escrita a cor-de-rosa em tamanho garrafal (2003a: 103), ou quando, no cartaz reproduzido supra, o papel amarfanhado deixa ler fragmentos de palavras, como “gran” e “estaç”, indiciando a expressão “grande manifestação”, bem como a data da revolução de 25 de abril (105). A colagem destes cartazes, ou “sobreacumulação de acasos”, como João Lima Pinharanda a qualificou (2003:

13), é significativa. Se a profusão de elementos expõe o *continuum* histórico, a sua disposição caótica clarifica o espírito de um momento revolucionário, que a obra de arte pretende salvaguardar do esquecimento. Assim se justifica o uso da colagem, forma sugestiva de explicitar as movimentações sociais então vividas.

Para Hatherly, o texto-visual potencia a “capacidade de desenvolver um novo modo de ler os textos, as imagens e tudo o que historicamente se nos oferece como leitura” (1995: 12). A colagem acresce-lhe sentido, ao indiciar as camadas fundadoras do momento criativo e do momento histórico. Não há obra sem contexto ou história, mesmo que esta se recuse, como o fizeram os movimentos modernistas de início do século XX. Marinetti exclama a “revolução tipográfica” (1913: 132). Mário de Sá-Carneiro, em “Manucure”, recorta caracteres tipográficos tornando-os versos de um poema maior, num elogio à “nova sensibilidade tipografica” (1915: 33). Nestes dois autores, o frêmito do novo leva à rejeição ou subalternização do antigo, donde a colagem, forma irreverente de exprimir para além das palavras. O experimentalismo do último quartel do século XX convoca o passado para o ato criativo, ao mesmo tempo que o supera pela contestação e disrupção tanto em termos visuais, quanto na criação literária.

Assim, a colagem sugere o vário que constitui não só a arte, quanto a realidade empírica. Como escreve Hatherly no poema “O voo calmo”, inserido na obra *Itinerários* (2003b), numa fase bem posterior ao experimentalismo,

O presente  
 não pára de se reescrever  
 e a futura história  
 envelhece  
 mais depressa do que se imagina  
 [...] vamos  
 folheando a blasfema bíblia  
 da nossa ambição de ruptura. (Hatherly 2003b: 10-11)

### 3. Colagem como tributo

Pintura da escrita, poesia da imagem: a obra de Ana Hatherly revela o duplo estatuto da autora Ana Hatherly, enquanto pintora e escritora. Como num quiasma barroco, se o



estudo da escrita enquanto caligrafia tematiza muitas das suas experiências no âmbito das artes plásticas, os poemas até inícios da década de 1980 destacam-se pela potencialização da mancha gráfica. A uni-los está a vontade de trilhar novos rumos artísticos, na consciência de que “desde sempre, se para uns a tradição existe e deve ser *imitada*, para outros, se existe é para ser *reinventada*” (Hatherly 1995: 117). A colagem faz parte dessa reinvenção a que Ana Hatherly procede nos poemas integrantes de *Leonorana* (1970) ou “Anaviva e plurilida”, a parte que escreveu para a *Joyciana* (1982).

*Joyciana* (1982) exemplifica claramente uma abordagem plural e problematizadora da criação literária em que a colagem ganha evidência. São quatro os autores: Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, António Aragão e Alberto Pimenta. Cada qual cria um texto que celebra o escritor irlandês James Joyce (donde o título da obra), por alturas do centenário do seu nascimento. No caso de Ana Hatherly, a colagem acontece pela apropriação do início de *Finnegans Wake*, “glosado e reinventado sistematicamente, como se fosse a raiz profunda duma leitura em superfície” (Hatherly 2001: 338). Já António Aragão procede a uma espacialização de texto e imagem, compostos caricaturalmente, com corruptelas de contornos pornográficos.

A colagem funciona como meio eficaz de concretizar o que António Aragão denomina de “poema objecto”, ou seja, uma “*proposta de intervenção*” capaz de transcender “o simbólico instituído” (1964: 52). Por outro lado, e ainda numa interpretação semiótica, Ana Hatherly defende que “toda a arte é metalinguagem” (1967: 137), sendo essa uma porta de acesso possível à interpretação de “Anaviva e plurilida”, a parte de que é responsável em *Joyciana*. Começa com uma citação de *Finnegans Wake*, livro de James Joyce editado em 1939, convertida numa espécie de epígrafe. Nota-se desde logo uma subversão: a transcrição das últimas linhas da obra de Joyce completa-se com as três linhas do seu início. Num exercício metalinguístico, a autora expõe a circularidade de *Finnegans Wake*, ao mesmo tempo que lhe presta tributo através de uma colagem feita mote para os poemas que se seguem. A epígrafe é decomposta em versos, cada um dos quais servindo de título aos 23 poemas da autoria de Hatherly.

Segundo Marjorie Perloff, no processo de colagem verbal destacam-se a coordenação e a justaposição, a comparação e o contraste, numa nítida aproximação dos



termos, dos versos, das frases. Constata ainda que “the things described exist: the poet puts them before us without explicit comment or explanation” (1998). Ora, ao glosar e reinventar esta obra de Joyce, Hatherly procede a uma análise aprofundada, antes de iniciar o processo criativo de concepção de poemas. Curiosamente, o próprio poema 1 destaca as palavras “vigília” e “vigia” (1982: 341), atos conscientes por excelência. Nesta reinvenção de Hatherly, a colagem acontece por intercalamento, não só pela glosa dos versos (sempre no original inglês), como pela inclusão de algumas dessas palavras no poema criado, em tradução ou na língua de partida.

A escolha desta obra de Joyce é significativa. Para o ensaísta Len Plat há em *Finnegans Wake* uma “potentiality of meaning” (2012: VII), manifestada desde logo nas inúmeras referências culturais que labirinticamente se imiscuem no texto, mas também pelo uso de uma linguagem nova, subversora de regras sintáticas, morfológicas ou semânticas para valorização das tensões exigidas pelo texto, que se autonomiza. As colagens apresentam-se de modo inusitado, frequentemente radical, como através de uma pauta da música, pela inserção de “The Ballad of Persse O’Reilly” (Joyce 1939: 44), através de um diagrama (293) ou mesmo através de notas de margem, como acontece ao longo do capítulo 2 da segunda parte.

Marinetti apregoara já as “palavras em liberdade” (1913: 22), mas esta obra de Joyce procede a uma verdadeira subversão linguística. Tal liberdade criativa coaduna-se com o projeto poético de Hatherly, e é isso que se vê glosado ao longo dos seus poemas de *Joyciana*. A relação intertextual verifica-se no âmago da linguagem, pelo jogo de fonemas, pela justaposição de sílabas, pela criação de palavras novas, pela disrupção até ao limite da onomatopeia e do silêncio, perceptível, por exemplo, nos vazios da mancha gráfica, numa notória e assumida influência das constelações de Mallarmé. Assim, o jogo com a onomatopeia “Ssshhhh” (Hatherly 1982: 351) que domina o poema 11 de *Joyciana* é uma reação ou sequência lógica face ao jogo semântico e fonético do título, extraído de Joyce, “We pass through the grass behush the bush to. Whish!”. As assonâncias com a vogal fechada /u/ e as aliteraões de valor onomatopeico através da fricativa /j/ presente no extrato de Joyce sugerem um secretismo que o poema de Hatherly vinca.

A colagem neste exercício poético de Hatherly deteta-se desde logo no título “Anaviva e plurilida”. Uma das personagens centrais de *Finnegans Wake* é Anna Livia Plurabelle: o jogo fonético é por demais evidente. A última palavra sugere a pluralidade de leituras tão suscitada quanto desejada pelos autores experimentalistas. Portanto, a questão autoral deslocaliza-se, assim como a questão da própria obra, já que esta pode ser algo de diferente a cada momento em que é lida: A obra pode ser “plurilida”.

Nota-se ainda neste título a semelhança com o nome próprio da autora, o que não é um facto novo: Hatherly elabora muitos jogos fonéticos a partir do seu nome, como se percebe nos títulos *Anagramática*, *Tisanas*, *Leonorana*, *Rilkeana* e mesmo *Joyciana* (apesar de, como já referido, esta obra ser um coletivo), e também no interior dos próprios em poemas, como por exemplo em “17. The keys to. Given!”:

anavive

anaebela

vivaeana

viveaana (Hatherly 1982: 357)

o que indicará também a empatia sentida com ALP, ou Anna Livia Plurabelle, a principal personagem feminina de *Finnegans Wake*. Ainda segundo Perloff, “the mode of detachment and readherence, of graft and citation, which is collage, is a way of undermining the authority of the individual self” (1998). Como esta ensaísta refere, a colagem comprova a ausência do significado transcendental e este, segundo Derrida, “étend à l’infini le champ et le jeu de la signification” (1967b: 411). O termo “plurilida” encontra assim plena justificação. “Anaviva e plurilida” termina com o poema “23. back to Howth Castle and Environs”. Nele, anglicismos colam-se a palavras portuguesas, assonâncias e aliteraões vão motivando o seguimento dos versos, a anáfora estabelece analogias cujo sentido se prende apenas ao significante. Assim, a sequência “Howth / house / fauce / face” dá origem a “volta a face”, enquanto a sequência anafórica iniciada com “como é belo” desemboca em “como ensina / como ensina” (1982: 364). Para Hatherly, mobilizar as potencialidades da linguagem, pô-la em contacto com textos diversos, combiná-la numa mancha gráfica fazem parte do jogo do

conhecimento que a arte da escrita proporciona. A irreverência transforma o signo, liberto da arbitrariedade que Saussure lhe atribuiu.

Essa ideia está também patente ao longo de *Finnegans Wake*, obra em que a significação se dilui nos jogos fonéticos, ou a cadeia de sons gera sentidos de interpretação subjetiva:

Ah, furchte fruchte, timid Danaides! Eno milo melomon, frai is frau and swee is too, swee is two when swoo is free, ana mola woe is we! A pair of sycopanties with amygdaleine eyes, one old obster lumpky pumpkin and three meddlars on their slies. And that was how framm Sin fromm Son, acity arose, finfin funfun, a sitting arrows. Now tell me, tell me, tell me then!  
What was it?  
A.....!  
?.....O! (Joyce 1939: 94)

As referências culturais à mitologia grega e à Bíblia (evidente na referência à cidade do pecado), o vocativo com germanismos, indiciando a maldição que veio a cair sobre as divindades, a sugestão de volúpia (“swee is two when swoo is free”) expressam-se através de aliterações e assonâncias tão imprevisíveis quanto elaboradas. O texto – não o autor, não o narrador, nem as personagens – convoca as palavras que foneticamente melhor o exprimirão: o “stream of consciousness”, característico deste autor, é menos um processo narrativo do que um imperativo da linguagem.

Há ainda a mancha gráfica e os caracteres tipográficos, neste extrato também aproveitados enquanto valor significativo. O «A» e o «O», o alfa e o ómega: princípio e fim juntos num ciclo vicioso coerente com a própria obra, ao terminar no artigo definido “the” cujo sentido se completa no início da obra, como a epígrafe usada por Hatherly em *Joyciana* evidencia, ao concretizar o fechamento desse ciclo.

No seu processo de envolvimento com a obra de Joyce, na sua leitura dessa obra, a autora encontra também na irreverência da motivação tipográfica o caminho para a criação literária. O próprio uso da pontuação por parte de Joyce no final do extrato acima destacado sugere um silenciamento, como se a significação transcendesse o que as palavras conseguem enunciar. Talvez seja essa ideia que Hatherly destaca ao defender que “a escrita é muda. O escritor habita o silêncio da palavra porque o texto é uma forma de significado

originalmente veiculado pelo som, som que a escrita oblitera” (1995: 195). Nesse processo de conversão de som em texto, abrem-se novas possibilidades, designadamente através da harmonização de *ikon* com *logos*.

Assim, a colagem pela apropriação de citações suscita uma similitude estrutural perceptível no uso da linguagem e da mancha gráfica, apesar de as formas de expressão serem diversas, já que *Finnegans Wake* foi escrito em prosa e Hatherly encontra na poesia o contraponto para o texto de Joyce. O discurso disruptivo desta narrativa sobrepõe as vozes das personagens, intercala palavras convencionais com corruptelas, usa expressões em diversas línguas e estrangeirismos (alguns deles adulterados), recorre a onomatopeias e inventa palavras.

Ora, todos estes processos estão presentes em Hatherly. Tal adaptação do passado, que mantém um espírito vanguardista, articula-se com o que Marjorie Perloff apelida de movimento de retaguarda: “when [...] an avant-garde movement is no longer a novelty, it is the role of the arrière-garde to complete its mission, to insure its success” (2007: 14). Esta ideia, baseada em William Max, adequa-se aos poemas de *Joyciana*, na medida em que o tributo a *Finnegans Wake* não supera o modelo, mas acrescenta-o: a colagem preserva a memória, estabelece linhagens, potencia a (re)descoberta de referências passadas.

#### 4. Colar-se ao ícone

*Leonorana*, cujos poemas foram escritos entre 1965 e 1970, tem como texto de base o vilancete “Descalça vai para a fonte”, de Luís de Camões. Nesta obra, composta por 31 variações, a experimentação radicaliza-se, sendo notória a motivação iconográfica que se interliga a anagramas e a poemas-constelação, como abaixo se comprova (a partir do livro *Um Calculador de Improbabilidades*).

Nestes exercícios visuais, a colagem ao vilancete camoniano revela a importância da intermedialidade na conceção de obra de arte para os autores experimentalistas do último quartel do século XX. A visualidade é apenas um dos recursos que, no caso de Ana Hatherly, é intrinsecamente coerente com a sua atividade de pintora e de escritora.

i  
a  
v  
para a fonte  
formosa e não  
e e  
não  
descalça segura  
leo  
nor  
para a verdura  
v  
a  
i

Variação VI (Hatherly 1970a: 202)

aaaaaaaaaaaa L I A N O R aaaaaaaaaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaa I A N O R L aaaaaaaaaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaa A N O R L I aaaaaaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa N O R L I A aaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa O R L I A N aaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa R L I A N O aaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa L I A N O R aaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa R L I A N O aaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa O R L I A N aaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa N O R L I A aaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa A N O R L I aaaaaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaa I A N O R L aaaaaaaaaaaaaaaaaa  
ananananana L I A N O R anananananananana

Variação XV (Hatherly 1970a: 211)

Em termos comparativos com escritores da mesma geração, designadamente os de *Poesia 61*, Rosa Maria Martelo estabelece a diferença entre *picture* e *image*:

Ana Hatherly sublinha a dimensão de *picture* que também pode ser explorada no poema, de resto, sem excluir que esta mantenha articulações com as imagens verbais (daí a pluralidade da leitura defendida), enquanto Gastão Cruz se atém à noção de *image*, no sentido de imagem mental e de imagem retórica. (2012: 17)

A colagem em *Leonora* destaca o valor icónico que, metonimicamente, não se cinge à configuração dos poemas na página, mas à própria atualização da figura camoniana que os poemas celebram. Veja-se a “Variação XVIII”:



(Hatherly 1970a: 217)

Também neste poema visual há um círculo que se fecha, constituído pela primeira letra e pela última letra do nome. A sugestão de labirinto que a abertura permite fazer aproxima esta obra dos *trompe l'œil* barrocos, tão explorados nos anagramas setecentistas. Por outro lado, a grafia não é a usada no século XX, remetendo antes eventualmente para os tempos de Camões. Já a elaborada configuração técnica, pela semelhança a um logótipo, aproxima-o da publicidade, cujo grande impulso acontece a partir dos anos 1950. Este logótipo-colagem corresponde assim a uma síntese de uma época pautada pelo consumo imediato (cuja referência artística mais evidente é a *Pop Art*) com a tradição dos textos visuais e das grafias que cruzam séculos de escrita.

Através deste tipo de composição poética, a autora confronta o leitor com textos em que a palavra se dilui por entre traços ilegíveis, como a “Variação XIX” (Hatherly 1970a: 219) e a “Variação XX” (221), simulacros apenas de caligrafias. Vê-se ainda confrontado com o radicalismo pelo silêncio, na inserção de uma página em branco, correspondendo à “Variação XVII” (217). A autora explica a intenção destes poemas: “mais do que *caligramas* esses textos deveriam ser entendidos, isto é, lidos, como ícones pluriformes” (1995: 196). De novo, há um propósito comunicacional mesmo no aparentemente ininteligível que apela a um renovado ato de leitura, dado esta não se restringir a uma descodificação linguística.

Ana Hatherly afirma que, “depois do Futurismo e do Surrealismo, o Experimentalismo veio acentuar a ruptura com os valores tradicionais do tempo no texto valorizando preferencialmente o espaço em que se move a palavra” (2001: 327), numa sugestão de mudança de paradigma em que imagem e palavras não se opõem, mas contribuem conjuntamente para a criação de sentidos e emoções. Para James A. W. Heffernan, a proverbial luta entre imagem e palavra perde justificação, quando se percebe que as similitudes entre as duas formas de criação artística “help us to read – more accurately to construct – the signature of a ‘period’ or to formulate a master theory of signification” (Heffernan 1993: 1).

Ora, a colagem contribui para o esbatimento da oposição imagem/escrita, que se manifesta na espacialização dos textos. Ao contrário de toda uma tradição que associa às artes plásticas a qualidade de espaço, reservando o tempo para o texto literário, a poesia que mobiliza a mancha gráfica em prol da significação, como acontece em *Leonorana*, rompe

com divisões estanques que separem formas de expressão estética. Para os experimentalistas portugueses, tal rutura resultante da sobreposição das artes é mais um modo de intervenção no questionamento do mundo em que vivem.

## 5. Materialidades textuais

Ao incitar a reaprendizagem das palavras a partir da sua materialidade, Ana Hatherly torna o novo tão absolutamente radical que tanto gera a ininteligibilidade, como paradoxalmente impele à busca de significações plurais. Baseado-se em Theodor Adorno, Alberto Pimenta defende que “a poesia não é comunicação mas expressão” (1978: 70). Em suma, despragmatiza-se. A colagem inclui-se neste processo, um entre outros meios de “desvinculação referencial imediata” (122). Sobreposição, convocação de elementos díspares, espacialização promovem, em primeira instância, a perplexidade na interpretação da forma, mas, para Ana Hatherly, essa será uma etapa necessária para que o leitor se inteire da riqueza da poesia. Explica a autora:

Só o principiante ou o autor de pouco alcance exprimirá apenas o que sente: o artífice «ciente» exprime pelo artefacto sobretudo a arte dele; exprime o conhecimento do mundo pela sabedoria das formas; pratica a expressão pela transposição: *exprime*. (Hatherly 1970b: 376)

Há, portanto, um programa na concepção de arte que os autodesignados experimentalistas portugueses traçaram na prossecução da arte total e que levaram à realização de performances onde a interdisciplinaridade é um fator preponderante. No que diz respeito à poesia, Hatherly concebe os poemas como “verdadeiras construções, obras de «engenharia» onde o «espírito» e a «matéria» se encontram fundidos” (1970b: 376). Deste modo infere a proximidade entre artífice e poeta, fazendo do poema um “objecto-acto [que é] o resultado de um conjunto de regras aplicadas a uma situação específica” (2001: 8).

A poesia concreta será o mais evidente exemplo dessa construção. Foi de Ana Hatherly o primeiro poema concreto a ser publicado em Portugal, em 1959. Como previsão, a autora considerava que as artes ir-se-iam diversificar ao ponto de quebrarem as fronteiras que as separam, sendo os poetas convertidos em “operadores de multi-culturas, abertos a todos os espaços geográficos e temporais” (2001: 388). O poeta converter-se-á em “criador de improbabilidades” (*ibidem*); os textos “estarão cada vez mais fora das páginas dos livros”

(*ibidem*). O conceito de poesia e de poeta transforma-se, em Hatherly, numa fusão de ofícios, em que *poiesis* se indistingue de *tekhnê*.

Neste contexto, a colagem assume ainda um valor simbólico: a materialidade do objeto poético é indissociável da manualidade que o poema envolve. Assim, os parónimos materialidade e manualidade aproximam-se para além da semelhança fónica, dada a equiparação sugerida entre objeto poético e artesanato. Em obras como *O Escritor* ou *Leonorana*, há uma nítida convocação do labor de poeta que desenhos e grafemas expõem. Para o futuro, Hatherly profetiza a emergência de “criadores polivalentes, *operadores de multi-media* mas também *operadores de multi-culturas*” (*ibidem*), como a poesia digital parece confirmar.

Usando a frase “brings us by a commodius vicus of recirculation”, de *Finnegans Wake* (Joyce 1939: 3), Ana Hatherly brinca com palavras e fonemas, num exercício de justaposição e intercalamento de palavras inglesas e outras reais ou inventadas portuguesas cuja proximidade só existe pela fonética. O poema torna-se assim um jogo linguístico, ao que se une a mobilização da visualidade através da mancha gráfica resultante do intercalamento:

bringus  
brincasse  
us  
asse  
by  
vai  
a  
ei  
commodius  
comódios  
vicus  
bicos  
of  
ouve  
recirculation  
recircoleixam  
  
brincasse



asse

[...] (Hatherly 1982: 362)

A colagem aqui presente sintetiza o posicionamento poético de Ana Hatherly, que vê na poesia uma materialidade tão sonora (fonemas) quanto visual (grafismo), tão inovadora (distorção das palavras convencionais) quanto agenciadora da memória (“recircoleixam” faz recordar o *leixa pren* das cantigas medievais). Lúdico e poético entrelaçam-se, potenciando significações extra-linguísticas a captar pluralmente em cada leitura, em cada momento.

No início da década de 1970, Hatherly traçou o projeto que “investigar, tanto quanto a minha subjectividade o permitisse, o conhecimento do acto criador e da sua gratuitidade” (Hatherly 1973: 5). Despragmatização da arte como Alberto Pimenta defende, portanto, mesmo se usando matérias prosaicas, mesmo se partindo do mais artesanal artifício. O recurso à colagem permite a Ana Hatherly efetuar experimentações que indefinem fronteiras entre a linguagem verbal e o restante universo, entre a literatura e as restantes artes. Torna-se um método propiciador da reconversão, fazendo do novo uma passagem onde múltiplas expressões se anunciam.

## Bibliowebgrafia

Aragão, António (1981), “Intervenção e movimento”, in *PO.EX. Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, [1964]: 35-36.

Barthes, Roland (2007), *Éléments de Sémiologie*; ed. ut.: *Elementos de Semiologia*, tradução de Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70 [1985].

Castro, E. M. de Melo e (1981), Texto do catálogo da representação portuguesa de Poesia Experimental (XIV Bienal de São Paulo), in *PO.EX. Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores [1977]: 9-15.

Ceccucci, Piero (2009), “*Ikon como Logos. a poesia visual de Ana Hatherly*”; in *Portuguese Cultural Studies*, <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMETWOPAPERS/Ceccucci-P2.pdf>. (visto a 13 de fevereiro de 2016).

Derrida, Jacques (1974), *De la Grammatologie*, Paris, Éditions Minuit [1967a].

-- (1967b), “La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines”; in ed. ut.: *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil: 409-428.

Eliot, T. S. (1984), *The Waste Land*; ed. ut.: *A Terra Sem Vida*, edição bilingue, tradução Maria Amélia Neto, Lisboa, Ática [1922].

Hatherly, Ana (1981), “Estrutura, código, mensagem”, in *PO.EX. Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores [1967]: 135-137.

-- (2001), “Leonorana”; in *Um Calculador de Improbabilidades*, Lisboa, Quimera [1970a]: 191-233.

-- (2001), “Anagramático – Considerações necessárias”, in *Um Calculador de Improbabilidades*, Lisboa, Quimera [1970b]: 375-378.

-- (1973), *Mapas da Imaginação e da Memória*, Lisboa, Moraes Editores.

-- (2001), “Notas para uma teoria do poema-ensaio”; in *Um Calculador de Improbabilidades*, Lisboa, Quimera [1981]: 327-333.

-- (2001), "Joyciana: Anaviva e Plurilida. 23 variações sobre fragmentos de *Finnegans Wake* de James Joyce"; in *Um Calculador de Improbabilidades*, Lisboa, Quimera [1982]: 337-364.

-- (1995), *A Casa das Musas*, Lisboa, Estampa.

-- (2001), *Um Calculador de Improbabilidades*, Lisboa, Quimera.

-- (2003a), *A Mão Inteligente*, Lisboa, Quimera.

-- (2003b), *Itinerários*, Vila Nova de Famalicão, Quasi.

Heffernan, James A. W. (2004), *The Museum of Words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press [1993].

Helder, Herberto (1981), "Texto-Introdução a Poesia Experimental 1", in *PO.EX. Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores [1964]: 33-34.

Joyce, James (2012), *Finnegans Wake*, Londres, Wordsworth Editions [1939].

Marinetti, Filippo Tommaso Emilio (1979), "Destruição da sintaxe. Imaginação sem fios. Palavras em liberdade"; in *Antologia do Futurismo Italiano – Manifestos e poemas*; organização, tradução e notas de José Mendes Ferreira, Lisboa, Vega [1913]: 122-135.

Martelo, Rosa Maria (2012), "De Imagem em Imagem", in *Abril, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 5, nº 9: 15-26.

Nancy, Jean-Luc (2005), *Résistance de la Poésie*; ed. ut.: *Resistência da Poesia*, tradução de Bruno Duarte, Lisboa, Vendaval [1997].

Perloff, Marjorie (1998), "Collage and poetry", in *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly, 4 vols. (New York: Oxford UPress, 1998), Vol 1: 384-87, <http://marjorieperloff.com/essays/collage-poetry/> (último acesso a 15 de fevereiro de 2016)

-- (2007), "From avant-garde to digital: the legacy of Brazilian concrete poetry"; in *Poesia e Outras Artes. Do modernismo à contemporaneidade*, Porto, Afrontamento/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa: 11-45.

Pimenta, Alberto (2003), *O Silêncio dos Poetas*, Lisboa, Cotovia [1978].

-- (1984), *Read & Mad*, Lisboa, & Etc.

Pinharanda, João Lima (2003), “Imagem-acção”; in Ana Hatherly, *A Mão Inteligente*, Lisboa, Quimera: 11-17.

Platt, Len (2012), “Introduction”; in James Joyce, *Finnegans Wake*, Londres, Wodsworth Editions: VI-XXV.

Sá-Carneiro, Mário de (1984), “Manucure”; in *Orpheu 2*, Lisboa, Ática [1915]: 25-38.

Silva, Paulo Cunha e (2003), Prefácio a: Ana Hatherly, *O Pavão Negro*, Lisboa, Assírio & Alvim: 9-13.

Silva, Raquel Henriques (2003), “Ana Hatherly: os campos abertos do (in)dizível”; in Ana Hatherly, *A Mão Inteligente*, Lisboa, Quimera: 5-11.

**Lígia Bernardino** concluiu o seu doutoramento em 2014 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com a tese intitulada *Limiaries do Humano*, onde desenvolveu um estudo sobre Jorge de Sena, Gonçalo M. Tavares e Maria Gabriela Llansol. É docente no Instituto Superior de Administração e Gestão (ISAG), também na cidade do Porto, onde leciona Expressão e Comunicação e Cultura Portuguesa, e investigadora na área de Literatura Portuguesa.

## António Aragão: Mais Exactly Colagens?

**Sara Lacerda Campino**

*Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH-UNL) – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT)*

**Resumo:** Este artigo propõe uma análise do livro *Mais Exactly P(ro)bl(em)as* (1968), escrito pelo poeta experimental português António Aragão, com base numa abordagem material que utiliza os conceitos de colagem, montagem e assemblagem.

**Palavras-chave:** António Aragão, Poesia Experimental, Colagem, Montagem, Assemblagem, Livro

**Abstract:** This paper proposes an analysis of the book *Mais Exactly P(ro)bl(em)as* (1968), written by the portuguese experimental poet António Aragão, based on material approach that uses the concepts of *collage*, *montage* and *assemblage*.

**Keywords:** António Aragão, Experimental Poetry, Collage, Montage, Assemblage, Book

*Agora, ao contrário, as colagens e a série de objectos encontrados pretendem em especial potencializar-se, isto é, continuarem apenas como objectos, francamente objectos em relação uns aos outros.*

António Aragão, “Intervenção e Movimento”

Em 1965, António Aragão publica um suplemento especial do *Jornal do Fundão* para divulgar as produções dos poetas experimentais, organizado em conjunto com E. M. de Melo e Castro, onde inclui também trabalhos da sua autoria, nomeadamente o artigo teórico intitulado “Intervenção e Movimento”. Este texto incide sobre aquilo que Aragão designa como “arte do movimento”, ou seja, um programa artístico que dinamiza as obras através da combinação de uma base matricial com a intervenção do acaso, recorrendo a uma estratégia de colagem capaz de potenciar objectos pré-existentes e de uso comum. A composição de poemas com pedaços de jornais é a técnica mais citada neste artigo como exemplo de pesquisa artística do movimento. Simultaneamente, são referidos vários autores e obras que o poeta considera relevantes, destacando-se *Le Livre* de Mallarmé como a mais notável, assim como alguns trabalhos de Raymond Queneau.

Três anos após a publicação do referido suplemento, Aragão dá à estampa a obra poética *Mais Exactlymente P(ro)bl(emas)* (1968), cuja orientação gráfica é também por si assumida. Aqui estão patentes as preocupações teóricas anteriormente enunciadas, nomeadamente através do modo como a utilização de processos de colagem permite realizar investigações em torno do formato do livro. Este será então o foco do presente ensaio para pensar a relação entre poesia e colagem a partir do estudo de uma obra de António Aragão.

A produção de livros concebidos como objecto artístico por António Aragão foi abordada recentemente por Catarina Figueiredo Cardoso na revista *Cibertexualidades* de 2015, dedicada à obra do poeta. A autora demonstra que, do ponto de vista da materialidade, os textos e imagens das publicações individuais de Aragão são pensados para o formato do livro e não apenas para a página (Cardoso 2015: 111). No que concerne ao livro *Mais Exactlymente P(ro)bl(emas)*, Catarina Figueiredo Cardoso destaca os elementos excepcionais (tiras dobradas em papel colorido; formulários burocráticos; poemas encontrados em jornais; composição de imagens e texto manuscrito) naquilo que considera como uma publicação clássica de poesia com uma paginação simples. Por sua vez, Rogério Barbosa da Silva apresenta, no mesmo número da *Cibertexualidades*, uma “leitura crítica da poesia e do pensamento poético de António Aragão sob a perspectiva da invenção e liberdade de criação estética” (Silva 2015: 33), que encerra com uma análise demorada do

referido livro de António Aragão, detendo-se igualmente em vários aspectos da sua composição e das suas eventuais relações (título; epígrafe; índice/estruturação; secções; texto; grafismo; citações; colagens; imagens; paginação; formatações; dobragens; materiais).

Para propor um modelo de análise dos processos compositivos presentes na obra *Mais Exactamente P(ro)blemas*, é oportuno recuperar agora algumas definições que permitam distinguir diferentes técnicas subjacentes à colagem. Enquanto processo plástico, inicialmente explorado pelas vanguardas artísticas do início do séc. XX, a colagem consiste genericamente na junção de vários elementos pré-existentes, de origens diversas, num novo contexto. Se esse novo contexto for uma superfície, adotar-se-á a designação de colagem (ou *collage*), quando estiverem em causa relações de justaposição entre elementos estáticos, e de montagem (ou *montage*), quando essas mesmas relações forem de natureza temporal, implicando a ideia de movimento e/ou de sequenciação narrativa (Perloff 1998). No caso de se tratar da associação de elementos tridimensionais, poder-se-á utilizar a noção de assemblagem (ou *assemblage*), que por sua vez dirá respeito a um objecto encontrado (ou *object-trouvé*) quando se verificar que são apropriados objectos de produção industrial (Waldman 1992: 8).

## I. Assemblagem

*L'assemblage, par définition, est un acte qui consiste: à disposer des éléments et à les réunir pour former une totalité [...] C'est dans l'articulation entre "dispersion" et "rassemblement", entre liberté et ordre, que l'architecte en assemblant crée une architectonique, un "système": un ensemble organisé et "organique" avec des parties de natures différentes. Fondamentalement, c'est à travers cet acte instaurateur de "mettre ensemble" que s'énonce et s'inscrit la nature structurale de l'oeuvre.*

Pierre Litzler, "Architecture et Poétique de L'assemblage"

A perspectiva arquitectónica da assemblagem acima citada convoca vários termos que se podem encontrar imediatamente no formato de livro utilizado por Aragão em *Mais Exactamente P(ro)blemas*: reunião, totalidade, sistema, conjunto organizado, organicidade, partes diferentes, estrutura. Verifica-se, então, que entre os factores que constituem o livro enquanto sistema que forma uma totalidade convivem elementos disruptivos que abrem

novas espacialidades dentro do mesmo (através do acto de desdobrar e dobrar os “P(r)o(bl)emas visíveis” ), justificando assim o recurso à ideia de assemblagem para poder pensá-los. É curioso constatar que logo na capa são anunciadas novas relações espaciais, possibilitadas pelo vazio elíptico que atravessa a palavra *p(r)o(bl)emas* que consta no título, em concordância com os espaços abertos pelos parênteses que revelam os problemas dos poemas.

Para a clarificação da organização do livro contribuem a explicitação da sua estrutura, presente no índice, separadores e numeração de textos, assim como a definição de uma identidade própria para cada uma das partes que o compõem, diferenciando-se através das características materiais da paginação (tanto do suporte – tipo, cor, dimensões e dobragens do papel – como do seu arranjo gráfico) e das designações adoptadas em função da natureza e proveniência dos recursos poéticos (“P(r)o(bl)emas”, “P(r)o(bl)emas encontrados em livros”, “P(r)o(bl)emas encontrados em jornais” e “P(r)o(bl)emas visíveis (ao longo do livro)”).

A categorização dos *p(r)o(bl)emas* como *encontrados* remete de imediato para os *objet-trouvés*, o que implica conceptualmente uma ideia de espacialidade. No entanto, não é essa a vertente que interessa a António Aragão, mas sim a transposição para o texto das características identitárias de um objecto, na sua dimensão utilitária e liberta da transcendência (Aragão 1965: 52-54). Paralelamente, o facto de mais de metade dos poemas não serem reconhecidos como encontrados (11 da secção “P(r)o(bl)emas” e 7 “P(r)o(bl)emas visíveis (ao longo do livro)” num total de 26) intensifica a curiosidade em relação à sua origem e processo de composição poética que tão claramente se assumem nos outros textos, adensando a vocação de problematização que está na génese desta obra.

De acordo com Rogério Barbosa da Silva, o título do livro e as designações das suas partes assumem-se como “exploração da linguagem enquanto uma problematização do poema” (Silva 2015: 39). No entanto, poder-se-á considerar também que o livro problematiza os mecanismos da colagem enquanto exploração das relações entre a escrita e a leitura, tanto no que diz respeito aos lugares das leituras onde o poeta encontra os seus poemas, como no que concerne aos lugares da escrita projectados pelo poeta para dar a conhecer os seus poemas encontrados, ou não, a outros leitores.



A natureza espacial destes outros lugares instaurados pela orgânica do livro advém também da interferência entre várias partes distintas que, apesar de surgirem perfeitamente delimitadas no índice, funcionam no livro em sequências intercaladas, dado que os elementos que integram os “P(r)o(bl)emas visíveis” estão disseminados ao longo das restantes secções, localizando-se sempre entre dois poemas. Para além dos “P(r)o(bl)emas visíveis” serem fisicamente distintos e convocarem espaços próprios, a sua inserção interrompe a continuidade das referidas secções através de sobreposições, desdobramentos e outras contaminações que afetam os textos das páginas contíguas. Como tal, talvez a visibilidade destes *p(r)o(bl)emas* não esteja circunscrita apenas ao facto de lidarem sobretudo com imagens, implicando também o problema criado pelo acto de intromissão que parcialmente oculta e extravasa o espaço onde se instalam.

## II. Montagem

*Deux fonctions sont généralement reconnues au montage: l'une concerne la lisibilité, l'autre la créativité du film. La première, parce qu'en relève la narration, est réputée fondamentale, la seconde étant plutôt méconnue ou négligée, voir suspecte. [...] En somme le montage n'est pas seulement justiciable de la représentation réglée sur un monde cohérent et unitaire. Il appartient de plein droit au fonctionnement du langage dans sa discontinuité constitutive conférant au film son caractère filmique. Unité et discontinuité caractérisent respectivement chacune des deux modalités du montage.*

Daniel Weyl, “Montage poétique”

A ideia de sequência, obtida através da ordenação de conjuntos de elementos, está presente na definição do esquema de composição do livro, como já foi referido. Essa ordenação não resulta apenas da fixação das folhas impressas numa determinada posição, devendo-se também à adopção de numerações seriais, à construção de articulações narrativas visuais e à introdução de outro tipo de padrões de repetição que estabelecem continuidades ao longo dos fragmentos que constituem o livro. No entanto, essas sequências estão sempre em tensão disruptiva, tanto ao nível das secções, como dos poemas, páginas, linhas, palavras e até das letras. Deste modo, vão-se acumulando leituras suspensas pela sucessão de interrupções que expõem desvios para outras hipóteses

combinatórias. O processo de escolha também envolve outras tensões, nomeadamente quando numa mesma página de texto a eleição de hipóteses de leitura não oblitera momentaneamente as restantes e também quando num texto cujas variações ocupam mais do que uma página se torna difícil compará-las em simultâneo. Como tal, a dualidade entre sequência e interrupção identificada no processo de composição utilizado por António Aragão é afim à ideia de montagem expressa na citação em epígrafe, ou seja, dividindo-se entre unidade e descontinuidade.

O conjunto dos “P(r)o(bl)emas visíveis” reúne exemplos díspares de técnicas e formatos: três tiras com vinhetas que sugerem narrativas visuais, três impressos com formulários institucionais rasurados e uma composição com imagens e texto manuscrito. Rogério Barbosa da Silva, no artigo anteriormente citado, começa por considerar que a secção “P(r)o(bl)emas visíveis” “parece consistir numa espécie de síntese das anteriores” (Silva 2015: 41), o que não será alheio à eventual contaminação das leituras proporcionada pelo modo de assemblagem proposto pelo livro. No que diz respeito aos textos, a atenção de Barbosa da Silva centra-se na análise das conexões estabelecidas entre as tiras narrativas e as linguagens da banda-desenhada e da montagem cinematográfica (Silva 2015: 42). Vale a pena reparar também que determinadas sobreposições de poemas, para além de provocarem um intervalo no fluxo da leitura, amplificam as possibilidades de montagem através da relação visual que estabelecem com os seus pares, como no caso da “istória: eu dou, tu dás, nós damos, nós nós” em conjunto com o poema “que eu diga mais exactamente” (Aragão 1968: 7), que gera a leitura “eu dou exactamente [...]”, “tu dás nós damos exactamente [...]” e “nós nós que eu diga mais exactamente [...]”. Do mesmo modo, quando o poema “Câma Minicipal do unhal MÁGUAS – AVISO” se apõe ao texto “penso mais exactamente antes do meu retrato” (ARAGÃO 1968: 11), o processo de apropriação de material pré-existente utilizado no primeiro, através da rasura e acrescento de letras, parece encontrar ressonâncias no início visível do segundo:

volto-me um pouco no mês para a viol acção  
das letras que flutuo e perco.  
e cubro-me furiosamente com o pavor da cabeça  
ou então retomo a roupa esquecida quando me mexes.

e pelo negativo das palavras onde me  
sento uso-me sobre o gosto e regresso:

Esta transcrição do texto de Aragão pertence ao conjunto “P(r)o(bl)emas”, que, de acordo com António Preto, reúne “onze problemas linguísticos”, onde o poeta “explora a ambiguidade dos enunciados verbais de modo a permitir a ampliação do campo semântico desses enunciados” (Preto 2005: 180-182). Um dos instrumentos para essa exploração, de forma a criar um “campo aberto de possibilidades” (Aragão 1965: 55), é, como tem vindo a ser demonstrado, a estratégia da montagem, enquanto tensão entre sequência e interrupção. Neste âmbito, é importante mencionar ainda dois exemplos. O primeiro diz respeito ao modo como o esquema gráfico desta secção apresenta características homogéneas (poemas numerados e sem título, que têm um alinhamento vertical preferencial à esquerda e a mesma margem superior no início de cada texto, sendo constituídos por estrofes de linhas variáveis, com letra minúscula) que são entrecortadas por pequenas alterações, como a inscrição de séries de palavras dentro de rectângulos (poema 2), a utilização generalizada de maiúsculas (poema 7), a reconfiguração da mancha de texto adoptando uma silhueta quadrangular em negrito (8) e a introdução de títulos (poema 10). Por outro lado, o conteúdo heterogéneo dos vários textos tece variações sobre elementos comuns, como nos modos de imiscuição entre a primeira e a segunda pessoa do singular: “desarrumo-te o meu perfil” (poema 1), “calo-me o teu ombro” (poema 2), “cor de folhear-me as tuas mãos”, “cresce-me o/ inexplicável do teu inacabar-me”, “tu: quando me dói o lápis no/ pescoço mais exactamente” (poema 3), “jogo o teu perfil no totobola” (poema 5), “ah o amável preço da minha fotografia no teu/ retrato:” (poema 11).

Estas variações destacam-se, cruzam-se e geram novas interferências, enquanto chamam a atenção para as operações implicadas no processo de leitura (juntar, separar, dobrar, desdobrar, variar, seleccionar, memorizar, apagar, copiar, comparar, ...) em exercícios que testam as possibilidades da legibilidade do texto e do livro.

### III. Colagem

*La citation tente de reproduire dans l'écriture une passion de lecture, de retrouver l'instantanée fulgurance de la sollicitation, car c'est bien lecture sollicitieuse et excitante, qui produit la citation. La citation répète, elle fait retenir la lecture dans l'écriture: c'est qu'en vérité lecture et écriture ne sont qu'une seule et même chose, la pratique du texte qui est pratique du papier. La citation est la forme originelle de toutes les pratiques du papier, le découper-coller, et c'est un jeu d'enfant.*

Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de citation*

Nas designações dos dois conjuntos de textos que estão por abordar, “P(r)o(bl)emas encontrados em livros”, “P(r)o(bl)emas encontrados em jornais”, António Aragão indicia a utilização da técnica da colagem, explicitando-a depois formalmente nos próprios poemas através da referência das fontes bibliográficas (*Arte Portuguesa – As Artes Decorativas, Gramática de Língua Portuguesa e as Obras Completas de Luís de Camões*) e da reprodução da imagem dos fragmentos de palavras recortadas de jornais, embora neste caso os nomes dos periódicos não tenham sido mencionados.

Os textos encontrados em livros ocupam sempre duas páginas, respectivamente a frente e o verso da mesma folha, não sendo possível adivinhar no início da leitura exactamente onde terá sido encontrado o poema. O leitor é também confrontado com a necessidade de manipular a página na presença de outros elementos paratextuais, como notas de rodapé e observações, que remetem para a ideia de interrupção através da inserção de novos fragmentos. Aragão continua a explorar linguagens poéticas semelhantes às utilizadas na secção “P(r)o(bl)emas”, enquadrando-se entre os exercícios de permutações sintáticas e as combinações de imagens surrealizantes. Verifica-se, no entanto, que os elementos paratextuais, que convencionalmente contribuem para clarificar a comunicação, são utilizados neste caso para potenciar a ambiguidade semântica.

Retomando as palavras de Antoine Compagnon em epígrafe, a reprodução do prazer da leitura inerente a cada citação é trabalhada por António Aragão enquanto jogo que procura subverter as regras que se esforçam por conduzir os textos a leituras inequívocas. E há determinados poemas que podem também ser entendidos como exemplos que demonstram as regras desse jogo perante o leitor, nomeadamente os que integram o conjunto “P(r)o(bl)emas encontrados em jornais”.

Esta secção apresenta duas colagens que formam constelações com letras e palavras de imprensa, de vários tamanhos e formatos, com uma silhueta negra sobre um fundo cinzento que corresponde ao papel recortado do jornal. A primeira página destas colagens tem uma dimensão menor que a sucessora, sendo possível observar-se parcialmente a maior quando estão sobrepostas. O sentido de leitura proposto é transversal em relação ao que existe nas restantes secções (excepto no caso de dois poemas visíveis). Cada uma destas colagens apresenta um texto que aparenta funcionar como uma transcrição que a duplica através de uma variação, porque não há correspondência integral entre as palavras que ambos utilizam. A impossibilidade de ler em simultâneo a colagem e o seu duplo obriga a mais um movimento de vai e vem entre folhas do livro para descobrir afinidades, articulações e desvios, instalando a suspeita de que o trabalho da escrita, exemplificado pela colagem, e o trabalho da leitura, incorporado pelo seu duplo transcrito, existem apenas em planos distintos e paralelos, que embora se sobreponham, apenas se cruzam no infinito.

#### IV. Colar em caso de emergência

*Des nombreuses oeuvres contemporaines nous mettent en situation de suspens, devant ou au coeur de constellations dont nous pressentons une possible configuration. Il nous appartient alors de faire notre propre collage, aussi intime que fugitif. [...] Il ne s'agit plus de collage mais de liens ténus, immatériels, qui se font et se défont au gré des regards et des écoutes, entre mémoire collective et vécus singuliers. Le collage, alors, loin de la fixité, peut retrouver sa dynamique originelle et nous entraîner dans le monde des possibles.*

Jean-Louis Flecniakoska, "Collage et dispersion"

No texto em epígrafe, datado de 2000, Jean-Louis Flecniakoska fala do modo como a colagem é utilizada pela arte contemporânea, preferindo explorar as ligações ténues, móveis e permutáveis, em vez do modelo rígido que justapõe elementos fixos utilizado pelas vanguardas do início do séc. XX. Regressando ao artigo "Intervenção e Movimento", de António Aragão, é possível perceber que esse tipo de mobilidade também lhe interessa, nomeadamente através da referência aos *mobiles* de Alexander Calder (Aragão 1965: 55). No que diz respeito ao entendimento do livro, o poeta também recorre a exemplos de

autores que investigaram sobre as possibilidades de compor um livro que, por um lado, pudesse ser construído como um monumento cujos elementos se movimentam livremente (Scherer 1957: 56-57), como defendia Mallarmé, e, por outro lado, pudesse funcionar como uma máquina de fabricar poemas, como propôs Raymond Queneau na introdução ao livro *Cent Mille Millions de Poèmes*, publicado em 1961.

Ora, o livro *Mais Exactly P(ro)blems* não tem folhas libertas de qualquer constrangimento de encadernação, nem foi concebido com um engenho capaz de produzir mecanicamente diferentes combinações, como conseguiu Raymond Queneau. Como tal, a obra de Aragão, apesar de explorar as potencialidades virtuais de colagens fixas, experimenta também as possibilidades espaciais de um livro composto como uma assemblagem com sequências de elementos que se interrompem e contaminam, num esforço contínuo de ultrapassar os limites do rigor combinatório da linguagem, da poesia e do livro, entendidos como objectos, *mais exactly*.

## Bibliografia

- Aragão, António (1965), “Intervenção e Movimento”, *Jornal do Fundão*, Suplemento, 24 de Janeiro (consultado em Hatherly, Ana/ Melo e Castro, E. M. de (orgs) (1981), *Po.Ex. Textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 51-56).
- (1968), *Mais Exactly P(ro)blems*, Funchal, s.n.
- Cardoso, Catarina Figueiredo (2015), “«'Ler' o poema é simplesmente dobrar e desdobrar» [‘To read’ the poem is simply to fold and unfold]. Artist’s books by António Aragão”, *Cibertexualidades*, N.º 07, Edições Universidade Fernando Pessoa: 109-125.
- Compagnon, Antoine (1979), *La seconde main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil.

- Flechniakoska, Jean-Louis (2000), “Collage et dispersion” in *Le collage et après*, Paris, L’Harmattan: 81-91.
- Litzler, Pierre (2000), “Architecture et Poétique de L’assemblage”, in *Le collage et après*, Paris, L’Harmattan: 21-51.
- Perloff, Marjorie (1998), “Collage and Poetry”, in *Encyclopedia of Aesthetics*, New York, Oxford U Press, Vol 1: 384-87.
- Preto, António Manuel João (2005), *A Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, s.n. [Tese de mestrado].
- Queneau, Raymond (2009), “Cent Mille Millions de Poèmes: Mode d’Emploi”, in *Anthologie de l’OuLiPo*, Paris, Gallimard [1961].
- Scherer, Jacques (1957), *Le “Livre” de Mallarmé*, Paris, Gallimard.
- Silva, Rogério Barbosa da (2015), “António Aragão, ou a liberdade de invenção”, *Cibertextualidades*, N.º 07, Edições Universidade Fernando Pessoa: 33-43.
- Waldman, Diane (1992), *Collage, assemblage, and the found object*, New York, Harry M. Abrams.
- Weyl, Daniel (2000), “Montage poétique”, in *Le collage et après*, Paris, L’Harmattan: 53-72.

**Sara Lacerda Campino** é licenciada em Arquitectura pelo IST-UTL. Em 2012, concluiu o mestrado em Estudos Portugueses, variante Estudos Literários, com a dissertação “O Experimentalismo na Obra de Alexandre O’Neill”, na FCSH-UNL. Prepara o doutoramento na mesma faculdade, integrada no IELT desde 2013, continuando a investigação sobre as poéticas experimentais portuguesas da 2.ª metade do séc. XX.





## ***Húmus: Colagem; Montagem; Recombinação***

**Rui Torres**

*Universidade Fernando Pessoa*

**Bruno Ministro**

*Universidade de Coimbra*

**Resumo:** Pretende-se com este artigo evidenciar o diálogo estabelecido por Herberto Helder, no seu poema *Húmus – Poema Montagem*, com a narrativa *Húmus* de Raul Brandão, através de exemplos dos processos de colagem e combinação textual levados a cabo no poema. Descreve-se ainda, de um modo exploratório, a forma como *Húmus – Poema Contínuo*, experiência recombinação com ambas as obras realizada no âmbito da Ciberliteratura com recurso ao motor textual *Poemário*, promove a contínua metamorfose textual dessas criações, problematizando a materialidade da linguagem e as metamorfoses ininterruptas da significação.

**Palavras-chave:** Herberto Helder, Raul Brandão, *Húmus*, montagem, colagem, ciberliteratura, combinatória

**Abstract:** The aim of this article is to highlight the dialogue established by Herberto Helder, in his poem *Húmus – Poema Montagem*, with the narrative *Húmus* by Raul Brandão, through examples of collage and textual combination processes carried out in the poem. Further description is provided, in an exploratory way, about the way by which *Húmus – Poema Contínuo*, a recombinational experience with both works carried out in the field of Cyberliterature using the textual engine *Poemário*, promotes a continuous textual metamorphosis of these creations, questioning the materiality of language and the uninterrupted metamorphoses of meaning.

**Keywords:** Herberto Helder, Raul Brandão, *Húmus*, montage, collage, cyberliterature, combinatorics

## Introdução

Helder leitor, Helder decodificador. Tradução da tradição, leitura, releitura. Húmus textual onde morte e vida, passado e presente, se misturam. *Outrora Agora* (Gomes 1993), pelas relações dialógicas da invenção, da plagiotropia (Campos *apud* Gomes 1993: 19), devoração plagiotrópica da tradição abrindo caminhos para novos sentidos, ressignificações: semiose.

Herberto Helder e o “poema contínuo”, essa “máquina de emaranhar paisagens” pela qual transformação e metamorfose se inscrevem no vasto conjunto de textos marcados por uma “atitude crítico-lúdico-transgressora” (*idem*: 22). Plagiotropia enquanto espaço conceitual (*idem*: 20) também sinalizado pela metalinguagem, intertextualidade, dialogismo e paródia. No entanto, aqui, atitude que envolve, segundo a autora, uma acrescida “operação tradutora no sentido de releitura crítica da tradição” (*ibidem*). A plagiotropia, portanto, como “movimento inalienável da literatura” (*ibidem*).

Informados por essa incessante transformação dos textos literários, cartografando essa constelação na relação manifesta com outras obras de cariz intertextual, pretende-se realçar no *Húmus*, de Herberto Helder, mais do que a “sugestão” de um texto: antes a sua transformação, accionado a sua força latente, ressuscitando-o.

*Húmus* lembrando que todo o discurso é desviado pela interpretação, resultado de outros discursos: uma reciclagem, uma montagem. Como nesse comentário transcrito de Ezra Pound, por Helder, em prefácio a *Uma Faca nos Dentes*, de António José Forte, na (re)descoberta de Cavalcanti, re-inventando-o Pound, como reinventado é Brandão, por Helder: “um poeta fica soterrado durante séculos na poeira bibliotecária, até que alguém o leia categoricamente, e ele se mova então, e nos mova a nós...” (Helder 1983: [7]).

Em Portugal, questão abordada pelo menos a partir de 1964, pelos artistas da chamada *Poesia Experimental*, nomeadamente em obras de Ana Hatherly, Ernesto de Melo e Castro e, claro, do próprio Helder, que no prefácio ao primeiro número da revista (ou cadernos antológicos da) *Poesia Experimental*, lembra que “a tradição é um movimento” (1964b: 5). Abrindo caminho para uma recuperação em práticas literárias correntes. Como Ana Hatherly sintetiza: “[o] que os Experimentalistas fizeram foi trazer a tradição para o dia

a dia da sua criação poética: «traduzindo-a» em formas novas, criaram o novo” (Hatherly 1995: 179).

### 1. Raul Brandão: metamorfose, re-escrita

À semelhança de outras obras de Raul Brandão, também *Húmus* conheceu várias versões, tendo sido a primeira editada em 1917 (Porto: Tipografia Renascença Portuguesa), a segunda em 1921 (Rio de Janeiro/Porto: Anuario do Brasil & Tipografia Renascença Portuguesa) e a terceira em 1926 (Paris/Lisboa: Aillaud & Bertrand). As publicações seguintes, retomando a versão da primeira edição, têm lugar em 1972 (Coimbra: Atlântida) e em 1982 (Lisboa: Vega). Outras edições e reimpressões posteriores seguem a mesma linha.

Face a este contínuo da re-escrita, Maria João Reynaud interpreta as três versões do *Húmus* como “a possibilidade inerente de uma contínua metamorfose” (Reynaud 2000: 92). Edificada sob o “signo do desastre”, como descreve a autora de *Metamorfoses da Escrita*, a obra de Raul Brandão aponta para a abolição da oposição entre prosa e poesia, bem como a desvalorização dos elementos convencionais da narrativa como técnicas que reflectem a renúncia do autor a uma certa “felicidade da escrita” (*idem*: 17). Ora, é precisamente esta recusa das convenções literárias e a consciência de escrita enquanto algo nunca finalizado que parecem arrancar Raul Brandão às práticas textuais correntes da altura em que escrevia. A existência de três versões do *Húmus* coloca-nos, por isso, segundo a autora,

perante um processo descontínuo de *enunciação escrita* muito complexo, em que cada uma delas se apresenta como uma *variação* da mesma obra – como um testemunho de “la mobilité de l’écrit” de que nos fala Mallarmé na sua utopia do Livro – que a projecta num horizonte virtual de perfeição. (*idem*: 56)

À semelhança de Reynaud, outros autores têm vindo a caracterizar *Húmus* como uma obra antecipadora. *Húmus*, de facto, parece talhar, pela primeira vez, um caminho que só mais tarde viria a ser percorrido de forma sistemática e estruturada por outros escritores. Uma das características que parece fazer de *Húmus* um texto pautado pela extemporaneidade é a problematização de género que a obra levanta. Segundo Guilherme de Castilho, *Húmus* não é

nem obra de especulação filosófica, nem livro de meditações avulsas, nem diário íntimo, nem poesia em prosa, nem narrativa ou novela de ambiente irreal – embora de todos estes géneros ou tipos de criação literária o *Húmus* participe um pouco. [...]

Se quisermos pôr-nos em unísono com a nomenclatura, tão em voga, lançada por Sartre [...], julgo podermos chamar ao *Húmus* um verdadeiro *anti-romance*, na medida em que Raul Brandão [...] põe de parte os preconceitos tradicionais do género e forja ele próprio a via que acha mais adequada à complexidade do que tem para nos dizer. (Castilho 2006: 246)

Dado que nenhum dos géneros literários tradicionais parece servir como boa armação para a sua obra, Raul Brandão inventa um esqueleto próprio para *Húmus*, reinventando, assim, os modelos de género. Isto vai colocá-lo, como refere Castilho, em diálogo, por antecipação, com fazeres vindouros, sendo que “[a] modernidade do *Húmus* vem-lhe basicamente de ser uma tentativa de expressão desordenada da desordem, da *mixórdia*” (Castilho 2006: 247).

A miscelânea de que nos fala Castilho, como “*mixórdia*” que é, assume muitas e variadas formas em *Húmus*. Para além da experimentação com múltiplos registos de género literário, há uma outra série de questões de menor amplitude, mas não somenos importantes, que surgem precisamente do cruzamento constante de elementos no interior da obra. O espaço onde a acção tem lugar é uma vila cujo nome se desconhece, sendo sempre referida como “a Vila”. Não é cidade, não é aldeia: é qualquer espaço de dimensão intermédia. Ou, talvez, nem uma vila seja, porque é “vila-sonho”, “vila-fantasma”, “vila-trágica” e, com destaque da nossa parte, “vila-vida”.

O jogo entre as palavras “vila” e “vida”, as quais, nas ciências da linguagem, são categorizadas como par mínimo por apenas um fonema que as distingue, aporta uma outra dimensão à significação de *Húmus*. Se a acção se passa na vila e é em torno dela que giram os acontecimentos, ao transformar-se a vila em vida – ou ao tomarmos conhecimento de que são uma só e mesma entidade – percebemos, então, a reflexão ontológica para que *Húmus* abre caminho. Como diz Brandão, “atrás desta vila há outra vila maior” (Brandão 1991: 26)<sup>1</sup>, o mesmo seria dizer que atrás desta vida de aparências há uma outra vida, a autêntica, que insiste em se ocultar. O próprio texto evolui nessa direcção:

Sob estas capas de vulgaridade há talvez sonho e dor que a ninharia e o hábito não deixam vir à superfície. Afigura-se-me que estes seres estão encerrados num invólucro de pedra: talvez queiram falar, talvez não possam falar. (Brandão: 17)

Estes seres que habitam a vila são fantasmas que, dotados de uma segunda vida, criam, com o tempo, uma rede de hábitos, insignificâncias e ninharias que os arranca à contemplação da vida ela mesma. Daí que “[t]odo o trabalho insano é este: reduzir a vida a uma insignificância [...] Tapá-la, escondê-la, esquecer-la” (Brandão: 18). Esta permanente oposição entre a vida aparente e a verdadeira serve, ainda, para sugerir que o ser humano se compõe de sucessivas camadas de subjectividade: “[e]m todas as almas, como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido” (*idem*: 47); a descoberta de que “[o] homem por dentro é desconforme” (*idem*: 65), por outro lado, conduz à constatação de que entre um lado e o outro “[i]nterpõe-se um muro” (*idem*: 69).

Ora, é o sonho que vai cumprir a função de activar a oposição entre o quotidiano-máscara e algo que cresce por dentro e que corresponde a uma outra dimensão da vida. Como vai dizendo o Gabiru: “– É necessário abalar os túmulos e desenterrar os mortos” (*idem*: 31). No sonho aglutinam-se as forças incontidas que agitam morte e vida e que, assim, re-ligam os mortos e os vivos:

Aqui não andam só os vivos – andam também os mortos. A vila é povoada pelos que se agitam numa existência transitória e baça, e pelos outros que se impõem como se estivessem vivos. Tudo está ligado e confundido. (*idem*: 27)

Entretanto, o sonho vai tomando conta de tudo: “Pouco a pouco o sonho dissolve, a nódoa de ouro alastra [...] Transforma, volta a existência do avesso, deita o muro abaixo” (*idem*: 44). Mas o sonho representa também a descida aos infernos; como lembra Duarte Faria, “Deus está do lado da rotina enquanto o Diabo se encontra do lado do sonho” (Faria 1981: 141). A vida é atravessada pelo sonho, elemento valorizado dado que “o sonho tem as suas raízes nos mortos, são eles o ‘húmus’ essencial que alimenta a árvore dos vivos que atira as suas flores ao infinito” (Vasconcelos 1986: 9). Em última análise, não existe separação possível entre morte e vida, uma vez que “mortos e vivos são percorridos na obra de Raul Brandão por um fio panteístico que os une e os confunde nos gestos, nas falas, no

sofrimento e no sonho.” (*ibidem*) Em *Húmus*, morte e vida são indissociáveis, visto que “a morte regula a vida. Está sempre ao nosso lado, exerce uma influência oculta em todas as nossas acções. Entranha-se de tal maneira na existência que é metade do nosso ser.” (Brandão: 44-45) O que encontramos não é, portanto, uma ocupação de lugares antagónicos por morte e vida, mas antes a sua fundição num elemento comum, o húmus como camada do solo onde o que morre e o que nasce se conjugam.

Talvez por isso a trama seja povoada por personagens, os seres-fantasma já referidos, sem nunca ser certo quem fala ou quando fala. As vozes ecoam misturadas, confundindo-se a fala das personagens entre si e, inclusive, a fala das personagens com a voz do narrador. Caminhamos num terreno ambíguo, algures entre o diálogo e o monólogo, e apercebemo-nos de que o espaço e o tempo da acção de *Húmus* são fragmentários, abstractos, projecção da subjectividade daquele que é não só narrador mas autor-narrador. No fim de contas, não é em torno da vila que tudo gira, mas em torno das reflexões desta voz, como se não existisse dentro ou fora. Ou seja, também aqui encontramos a miscelânea e, na miscelânea, o uno indivisível.

## **2. Herberto Helder, escrita-montagem de Raul Brandão**

*Húmus – Poema-montagem*<sup>2</sup>, da autoria de Herberto Helder, foi escrito em 1966, segundo a data inscrita pelo autor no final da obra, tendo sido publicado em 1967 pela Guimarães Editores. Tal como o subtítulo indica, o texto de Helder é uma montagem feita a partir da obra de Raul Brandão. “Montagem” é um termo emprestado da linguagem cinematográfica, processo de concatenação de planos. Nos seus ensaios acerca da linguagem cinematográfica, numa espécie de diálogo com o método ideogramático, Sergei Eisenstein explica que “two film pieces of any kind, placed together, inevitably combine into a new concept, a new quality, arising out of that juxtaposition” (Eisenstein 1947: 4), sendo que o que melhor caracteriza a montagem é a colisão e o conflito (Eisenstein 1949: 37).

Conhecemos da obra de Herberto Helder várias incursões relacionadas com a montagem, bem como a metamorfose que resulta das estratégias criativas da apropriação textual, patentes em obras como *Electronicolírica* (1964a), “A Máquina de Emaranhar Paisagens”, texto publicado no primeiro número dos cadernos de *Poesia Experimental*

(1964), ou *Cobra* (1977). No posfácio a *O corpo o luxo a obra*, Helder afirma que “[a] transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. [...] Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa” (1978a: [21]). A dimensão imagética da obra de Helder, resultado de uma poética da emergência de imagens irrepetíveis em contínuo movimento e metamorfose, foi talvez o motivo que terá levado João César Monteiro a afirmar, de forma provocatória, que Herberto Helder é um dos mais interessantes pensadores do cinema: “É surpreendente para todos, mas eu sou uma caixa de surpresas, se ousar dizer que a mais profunda e mais original reflexão cinematográfica portuguesa foi feita por dois poetas: Carlos de Oliveira e Herberto Helder”<sup>3</sup> (Monteiro 2004: 91). Também Rosa Maria Martelo chama a atenção para a presença do cinema e, em particular, dos mecanismos de montagem cinematográfica, na obra de Helder, quando defende que

é através do permanente cruzamento das duas artes e através da memória do cinema que o poeta chega à “montagem” de um texto onde expõe uma relação indissociável entre a memória e a imagem (perceptiva), e entre estas e a construção do sentido, desenvolvendo uma reflexão na qual o espaço é apresentado como “metáfora do tempo”, isto é, como condição de dizibilidade e de presentificação do tempo. (Martelo 2005: 50)

A autora destaca ainda que “o que Herberto Helder verdadeiramente valoriza é a capacidade de irradiação da imagem, o jogo de ecos e de replicações expansivas promovido pela coexistência das imagens” (*idem*: 51), concluindo que é esta fabricação das imagens que torna possível “uma apresentação directa do tempo’, [...] capaz de evidenciar o que Deleuze considerou um tempo crónico e não cronológico” (*ibidem*).

Herberto Helder reflecte de forma muito incisiva sobre a montagem no ensaio “Memória, Montagem” (1977), publicado na primeira edição de *Cobra*. Helder começa por colocar a questão da própria matéria de que se compõe o poema, negando, tal como Brandão o fizera, a *mimesis* enquanto único processo criador em arte. Para Helder, “os elementos com que o poema se organiza não estão na natureza”, porque “o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo” (Helder 1977: 9). O poeta define posteriormente a montagem como “uma noção narrativa própria” (*idem*: 10) de cada autor,

a “cuidada maneira de receber a memória, assistir à ressurreição do que foi morrendo, e morre, e vai morrer” (*idem*: 11).

É o que acontece com a recepção/leitura de Brandão, que acorda um texto com cinquenta anos, montando-o segundo uma noção narrativa peculiar, isto é, lendo-o.<sup>4</sup> O resultado deste processo de montagem reflecte-se na transgressão da linearidade do discurso. No poema, ao contrário do discurso quotidiano, “os substantivos não são palavras, mas objectos distribuídos; e os adjectivos, por exemplo: as qualidades e circunstâncias da colocação dos objectos no espaço” (*idem*: 13). O poema é, assim, ao contrário do romance, um corpo com autonomia própria. É por isso que aquilo que primeiro chama a atenção no *Húmus* de Helder é a configuração espacial e visual do texto. Como que aludindo ao processo de “corte e cose” que o texto-base de Brandão sofreu, os novos versos iniciam-se no espaço deixado em branco pelo verso imediatamente anterior, sugerindo uma decomposição do próprio acto de leitura feito por Helder. São disso exemplo os versos 112-16:<sup>5</sup>

E o céu. Basta-nos um nome para lidar  
com ele.

O céu.

Uma nódoa que se entranha  
noutra nódoa. (284)

A montagem é, portanto, o processo principal pelo qual o poema de Helder estabelece e actualiza a leitura do texto de Brandão. Montagem pela ligação das partes num todo com autonomia própria, explícita nos versos 108-11:

Absorção

dolorosa, diamante polido, vegetação  
criptogâmica. (284)

versos esses que resultam da junção de partes bem distintas do romance de Raul Brandão, nomeadamente:

O mal não tem limites. Tem diante de si mil anos e um dia para essa **absorção dolorosa** e trágica.  
(Brandão: 149)



Esta noite límpida como um **diamante polido** não existe. O que existe é atroz... (Brandão: 148)

Seres e coisas criam o mesmo bolor, como uma **vegetação criptogâmica**, nascida ao acaso num sítio húmido. (Brandão: 18)

O que encontramos em *Húmus*, de Herberto Helder, é, por isso, um texto atravessado pelo poder renovador da linguagem, capaz de assumir uma posição dialéctica com o passado histórico, posição essa conquistada por meio da problematização do binómio tradição/traição. O movimento de formulação de uma traição à tradição é, como António Barros sugere na instalação poética “TrAdição/Traição”,<sup>6</sup> um acto de adição em permanente reformulação iterativa, sem rejeitar nem a tradição nem a sua traição. Ao chamar para o corpo do seu texto as palavras de um autor que o antecede, Helder consubstancia-se como “escrileitor” (Barbosa 1996) ou “lecto-escritor” (Flor 2004). A sua leitura, ao transformar-se em escrita, é ainda releitura e já reescrita.

No poema de Herberto Helder, este gesto da escolha encontra-se irrepreensivelmente explícito. Não só devido ao subtítulo “Poema-montagem”, tal como figura na primeira edição, como também pela inscrição com que Helder abre o seu texto, divulgando as “regras” e os “materiais” que guiam a criação do seu texto.

Material: palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas do *Húmus* de Raul Brandão.

Regra: liberdades, liberdade. (6)

É este um traço das textualidades experimentais: o que Herberto Helder faz é deixar visíveis as suturas da leitura e da escrita; há um rasto do processo que, não só não é apagado, como lhe é dado lugar de destaque. Esta característica permite-nos perceber que *Húmus – Poema-montagem* transporta consigo uma dimensão textual performativa. Na base do *Húmus* de Herberto Helder está o gesto: o gesto da leitura, o gesto da apropriação e do jogo de combinação e recombinação, o gesto da escrita. Conseguimos imaginar-lhe o tempo e o espaço da acção de escrita, da apropriação e manuseamento, isto porque sabemos que o poema resulta de um processo de montagem. Ler é escolher e seleccionar,

mas o mesmo pode ser dito em relação ao acto da escrita. Helder faz escolhas, algumas muito particulares, como pretendemos mostrar nos exemplos que se seguem.

Quando em Helder lemos “Primaveras que atingem o auge nos mortos” (49), estamos perante um processo de selecção do poeta, uma vez que o texto de Brandão era antes: “A **primavera atingiu o auge nos vivos e nos mortos**” (Brandão 1926: 189 [3ª ed.]). A anulação desse carácter binário, obsessivamente presente no texto de Brandão, encontra vários outros exemplos no texto de Helder. O poeta opta, por exemplo, pela exposição da morte em detrimento da vida: “Ah, cinematografar / a morte de uma flor” (vv. 306-07), texto esse que, em Brandão, implicava uma dicotomia: “Se eu pudesse **cinematografar a vida e a morte de uma flor**, cinematografava a sua vida” (Brandão: 99).

Por vezes, Helder amputa o texto de Brandão ao mesmo tempo que lhe estende a possibilidade de significação, expandindo-o. Este processo verifica-se por exemplo nos versos 166-67: “Nesta primavera há duas primaveras – perfume, / ferocidade”, quando Brandão apenas escreve que “**Nesta primavera há duas primaveras**” (*idem*: 54); a conclusão de que essas duas primaveras são perfume e ferocidade pertence unicamente a Helder, construída com base num outro fragmento de Brandão: “Vem-me um vômito: tenho vontade de fugir de mim e dos outros: só o que é selvático me interessa e acorda em mim sonho, **perfume e ferocidade....**” (*idem*: 64). O mesmo ocorre nos seguintes versos:

Ouve-se  
a dor das árvores. Sente-se a dor  
dos seres  
vegetativos,  
ao terem de apressar a sua  
vida lenta. (Helder: vv. 65-70)

Já em Brandão “[s]ente-se, quase **se ouve, a dor das árvores, dos seres vegetativos, ao terem de apressar**, de modificar **a sua vida lenta**, dispersos em ternura” (Brandão: 35). O que aqui acontece é que os dois verbos que Brandão coloca como interdependentes – “sente-se, quase se ouve” – são em Helder independentes, dando origem a duas frases distintas, onde a repetição da dor se torna mais explícita.

Mais explícita também é a união de imagens: “Mora de um lado o espanto, a lentidão, a paciência, / a ferocidade. / Aqui agora a escuridão é viva. / De pé, de ferro, olhos brancos, verde” (Helder: vv. 215-18), a qual resulta de uma montagem do fragmento “**Mora de um lado o espanto** e a árvore; do outro o absurdo” (Brandão: 19) com as seguintes palavras utilizadas por Brandão ao longo do romance:

Atrás desta vila há outra vila maior. **A lentidão**, o gesto usado, a meia tinta mesmo em plena luz, toldam-me a visão. (Brandão: 26)

**Aqui agora** – cuidado! – **a escuridão é viva**, a escuridão é sonho, é sonho requentado, como um acréscimo de todos os dias. (Brandão: 67)

A paciência acabou, a resignação acabou – e acabou a morte. Suprimida esta ideia, suprimido também o tempo e o espaço, as velhas não existem: o que está vivo é a **ferocidade, a paciência** e a mentira – e tudo espera a ocasião. Espera e desespera. A parte de dentro é que está viva e reclama **de pé e de ferro** a sua vez. (Brandão: 67-68)

E os olhos não se lhe despegam do fantasma coçado e verde, **de ferro e verde**. (Brandão: 104)

Há a contar com o que se arrasta no escuro, com **olhos brancos**, com olhos vagos para a luz e para o sonho. (Brandão: 69)

Ao anular a dicotomia “espanto e árvore” / “absurdo”, Helder propõe antes a incessante metamorfose e transformação do sentido. Talvez isso explique por que razão Helder modificou este verso na sua revisão para a publicação em *Poesia Toda*. Porque de “[m]ora de um lado o espanto, a lentidão, a paciência, / a ferocidade” Helder optou pelo plural “[m]oram...”, mantendo a ausência da dicotomia e passando apenas a “[m]oram de um lado o espanto, e lentidão, a paciência, / a ferocidade”. A aparente necessidade de um “do outro lado” não foi, deliberadamente, seguida.

Já foi aqui aludido o facto de que para Helder “[o] princípio combinatório é a base linguística da criação poética” (1964a: 50). Essa é uma das preocupações recorrentes de toda a sua obra, de que o *Húmus* não é excepção. Roman Jakobson entende que a dualidade linguística entre sintagma (eixo da combinação, que se traduz em relações de contiguidade)

e paradigma (eixo da selecção, que articula a substituição por semelhança) encontra, na linguagem literária, uma importante relação com duas das mais utilizadas figuras de retórica, a metonímia e a metáfora, respectivamente. Por metáfora entende-se aqui, com Oswald Ducrot, a acção pela qual “um objecto é denominado pelo nome de um objecto semelhante” (1991: 140), ao passo que metonímia seria a operação na qual “um objecto é designado pelo nome de um objecto que lhe está associado na experiência” (*idem*: 141). Neste sentido, a preocupação de Helder com a combinação pode ser vista como a prática da metonímia, de que são comprovativo alguns exemplos desse processo que passamos a referir.

Assim, por exemplo, em “[m]ãos sôfregas palpam sedas amarelas” (v. 137), temos o resultado da transformação de “as bocas remoem em seco no escuro, e as **mãos sôfregas palpam** os vestidos de cerimónia” (Brandão: 77), com uma outra, de sentido muito próximo: “No fundo, a tintas que ressumam desespero, agitam-se figuras com penantes desconformes e **sedas amarelas**” (Brandão: 91). Helder substitui os “vestidos de cerimónia” por “as sedas amarelas” porque de facto eles são, no texto de Brandão, contíguos. Entre eles há uma relação existencial, uma vez que ambos referem os vestidos que as velhas usam. Helder demonstra, assim, a leitura atenta que fez do texto, uma vez que se trata de uma aproximação de fragmentos retirados de partes bem distintas.

Outra metonímia se encontra em: “Nas tardes estonteadas encontrei / uma árvore de pé, do tamanho / de um prédio” (vv. 43-44). Aqui Helder atribui uma qualidade da velha Teodora, o facto de ela ter “um Deve e um Haver **do tamanho de um prédio**” (Brandão: 104), a uma árvore:

O que eu quero é recomeçar a vida gota a gota, até nas mais pequenas coisas. [...] Recomeçá-la **nas tardes estonteadas** da primavera e na alegria do instinto. **Encontrei** há pouco **uma árvore** carcomida: deixaram-na **de pé**, e um único ramo ainda verde desentranhou-se em flor... (Brandão 1926: 37 [3ª ed.])

Note-se que Helder se preocupa com a ligação de imagens, produzindo sentidos derivados que a obra de Brandão poderia negar. Mas Helder usa como única regra a de “liberdades, liberdade”. É também nesse sentido que Helder aproxima palavras que estavam apenas virtualmente ligadas, actualizando a sua relação. Repare-se na cuidadosa transfor-

mação feita por Helder: “Estamos como sons, peixes / repercutidos” (vv. 206-207). O que Brandão escreve é: “**Estamos aqui como peixes num aquário**” (Brandão: 23); e, duas páginas adiante: “Mais fundo: não existem senão sons **repercutidos**. Decerto não passamos de ecos” (*idem*: 25). Helder atribui o adjectivo que caracteriza os sons – “repercutidos” –, aos peixes, passando a ser verbo e a comparação, “estamos como” a estabelecer a ligação.

No *Húmus* de Helder atribuem-se sentidos inovadores a símbolos que não os possuíam no *Húmus* de Brandão. É o caso da “noite”, recorrente na obra de Brandão, que em Helder aglutina uma série de imagens que diziam respeito, respectivamente, a uma nave, à manhã e à mania das velhas:

Sustentada num único pilar, a noite –  
poça azul, ouro gelado –  
tem os cabelos em pé. (vv. 290-92)

Os fragmentos do texto de Brandão que Helder combina e reconfigura são os seguintes:

Aqui com o tempo acrescentou-se um alto relevo esquecido; aqui as figuras são figuras de delírio; aqui a nave atinge alturas desconexas, **sustentada num único pilar** (Brandão: 67)

E, de um dia para o outro, crescem à tona da **poça azul**, encastoadada na terra negra, fios de erva a reluzir. Tinta entornada. O ar sabe bem: sabe a bravio. Ao longe o sol trespassa os montes. Manhã de névoa e **oiro gelado**. (Brandão: 79)

Está aqui também o espanto e a mania, e a mania **tem os cabelos em pé**. (Brandão: 103)

Outro tipo de técnica combinatória adoptada por Helder diz respeito ao processo de identificação de coisas diferentes por uma aproximação do som da palavra correspondente, numa estratégia próxima da tradução por cabala fonética tal como praticada por alguns surrealistas. Helder escreve, assim: “Vagueia a floresta apodrecida e avança / desenraizada / para mim” (vv. 265-67). Por oposição, em Brandão o que lemos é uma floresta adormecida: “**Vagueia a floresta adormecida e avança desenraizada para mim...**” (Brandão: 174).

Também os versos “[u]ma inocência atroz, / uma tristeza irreflectida” (vv. 268-69) correspondem em Brandão a algo distinto: “As crianças e os pássaros emudeceram, o que produz na terra um silêncio **atroz**. Os olhos encheram-se-lhes **duma tristeza irreflectida, inocência** e extracto de vida, sentimentos que se não coadunam” (Brandão: 183). Helder, mais uma vez, faz corresponder características de um nome a outro, mostrando que uma simples mudança na ordem do paradigma corresponde imediatamente a uma alteração no sentido que produz. Por outro lado, mais uma vez o silêncio, que em Brandão é “atroz”, é em Helder uma necessária relação com o mundo originário do mito, onde a palavra se instala.

Abandonadas, no texto de Helder, todas as referências a personagens, determinadas frases e fragmentos ficaram sem o sujeito de enunciação do qual estavam dependentes no texto de Brandão, pese embora a atribuição ambígua das falas, tal como referido anteriormente. Esta é uma boa metáfora daquilo que o texto de Helder coloca em questão: o facto de que o sujeito de enunciação, nos textos literários, poderá ser de importância menor.

O primeiro desses casos diz respeito à permanência, no poema de Helder, da primeira pessoa do singular. Uma vez que não há, no texto de Helder, qualquer personagem que sirva de sujeito enunciador, as seguintes frases passam a ser articuladas pela mesma voz poética, que assim unifica em si todas as diferentes falas:

Também eu atravessei o inferno.

Chegava

a ouvir o contacto das aranhas devorando-se  
no fundo. O meu horrível pensamento só a custo  
continha o tumulto dos mortos. (Helder: 148-152)

Todos estes fragmentos dizem respeito à fala de várias personagens criadas por Raul Brandão. A primeira é da velha Teodora:

– Jogo! – E a bisca segue pela eternidade fora. – Corto! – **Também eu atravessei o inferno!** O inferno é isto! – E a majestosa Teodora parece calcinada pelo fogo do inferno. – Bisca! (Brandão: 118)

A segunda é recolhida de um fragmento distinto: ao retirar o pronome proclítico reflexivo do verbo “chegar”, Helder transforma a terceira pessoa impessoal numa primeira pessoa:

Fechaste-te com ela [a vida] no silêncio gélido da vila, onde, nas noites sem fim, se **chegava a ouvir o contacto das aranhas devorando-se** com volúpia **no fundo** dos saguões. (Brandão: 149)

Entretanto, de novo muda o sujeito de enunciação. Desta vez é a voz do Gabiru que no texto de Brandão fala:

Não sei se é a minha vontade – sei que exerço uma influência nefasta nas pessoas que amo [...] **O meu horrível pensamento** degrada-as. Quando eu lhe falava e sorria, e ela me sorria extenuada e pálida, o meu pensamento era sempre o mesmo e **só a custo continha o tumulto dos mortos**. (Brandão 1926: 180 [3ª ed.])

O sujeito de enunciação parece tão pouco importante no poema de Helder que, nos versos 332-34, novamente inclui o discurso de Teodora, embora desta vez a fala de Teodora seja atribuída a uma árvore. Porque “[a]travessei viva o inferno – diz uma árvore / entontecida, tão viva / que a confundo com a morte” (Helder, vv. 332-34) corresponde no texto de Brandão a: “A velha resiste, e ao abrir a porta exclama para o cordão das outras estupefactas: – **Atravessei viva o inferno**. Agora nem do diabo tenho medo!” (Brandão: 118). Esta atribuição da fala a uma árvore, personificando-a, parece insinuar que a mensagem é mais importante que o emissor, a mesma mensagem que encerra em si a função poética da linguagem.

Na montagem de *Húmus*, Herberto Helder exercita aquilo que já anteriormente referiu como sendo o seu ofício: a metamorfose. Assim se explica que o texto de Brandão sofra algumas mudanças e mesmo perdas, entre as quais, por exemplo, a divisão por capítulos, o carácter cronológico do diário, a linearidade, a narratividade, as personagens, as coordenadas de tempo e de espaço, e todos os operadores de descrição textual, por muito fragmentários que fossem. De um romance de 262 páginas, Helder monta um poema com 380 versos (12 páginas), da narratividade passa à poeticidade, da linearidade à espacialização do texto. Sobretudo, o poeta explora a linguagem como material de

experimentação e refazer contínuo, ecoando as palavras de Roland Barthes num dos seus ensaios clássicos quando afirma que “[é] sob a pressão da História e da tradição que se estabelecem as escritas possíveis” (Barthes 2006: 19), ao lembrar que a escrita está sempre “cheia da recordação dos seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das novas significações.” (*ibidem*). Assim constrói o leitor a significação de *Húmus*, num *feedback* contínuo entre o passado da escrita de Raul Brandão e a sua actualização pela leitura de Herberto Helder, um bom mote também para se pensar *Húmus – Poema Contínuo*.

### 3. Herberto Helder e Raul Brandão: montagem e escreitura contínua

*Húmus – Poema Contínuo* foi concebido por Rui Torres em 2008,<sup>7</sup> com colaborações de Nuno F. Ferreira, Luís Aly, Nuno M Cardoso e Ciro Miranda, colocando em evidência a dimensão colaborativa da concepção da obra ciberliterária. *Húmus – Poema Contínuo* é um motor textual com som e texto animado, construído a partir dos *Húmus* de Raul Brandão e Herberto Helder. No que diz respeito à forma como estabelece relação com as obras precedentes, este *Húmus* é alimentado pelas palavras de Brandão e pelo processo de montagem de Helder. Após selecção orientada por uma análise de frequência lexical, as palavras mais recorrentes no texto de Raul Brandão foram incluídas na base de dados que sustenta o motor textual. Já a relação estabelecida com o texto de Helder é de natureza processual, isto é, do *Húmus* de Herberto Helder utilizou-se o processo de montagem, após atenta análise do mesmo.

O entorno digital de *Húmus – Poema Contínuo* encontra-se estruturado em onze partes, sendo que cada uma diz respeito a um trecho da obra de Herberto Helder, uma vez dividido o poema de forma arbitrária. Quando seleccionada uma das partes, abre-se uma nova janela onde o utilizador pode visualizar o trecho escolhido, tendo nesse momento a hipótese de optar por assistir a uma combinação automática de texto ou interagir com o mesmo através do clique do rato.<sup>8</sup>

Assim, o que o leitor encontra em *Húmus – Poema Contínuo* é uma *interface* que permite ao utilizador assistir à geração aleatória de texto quando activado o modo de



animação automática, havendo ainda a opção de, uma vez ligado o modo de interacção, ser o utilizador a levar a cabo o processo de montagem através da sua acção sobre o motor textual. A possibilidade de interacção por parte do utilizador, para além de ser uma das características fundamentais do ambiente digital, tem particular relevância neste contexto, dado que a acção do leitor sobre os versos gerados pelo motor textual se situa em paralelo com a acção de Herberto Helder sobre o texto de Raul Brandão.

O utilizador é incentivado a produzir variantes do texto de Raul Brandão através de um processo de selecção e exclusão de palavras do léxico de Raul Brandão (aquilo a que Helder chamou “material”), seguindo o processo de montagem de Herberto Helder (“regras”). É através do clique sobre uma das palavras que o utilizador faz surgir uma nova palavra em lugar da que antes ocupava aquela mesma posição sintática. Este vocábulo é convocado de forma aleatória a partir de *Poemário*<sup>9</sup> e da base de dados que suporta o motor textual em causa, podendo a lista disponível para cada posição ser alterada através da pressão simultânea da tecla CTRL e clique do rato. Outras obras digitais desenvolvidas com base no *Poemário* seguem uma dinâmica semelhante, o que levou Manuel Portela a descrever esta poética como um fazer assente na ideia do “poema como base de dados” (Portela 2012). A enorme quantidade de execuções textuais possíveis motivou a utilização de uma das possibilidades abertas pelo *Poemário*: a capacidade de gravação das versões criadas pelos leitores. Assim, além de alterar a combinatória do poema, o leitor pode guardar as suas versões/leituras no weblog disponível na Internet,<sup>10</sup> que representa um arquivo da comunidade de leitores.

Também o som é gerado de modo dinâmico e aleatório, a partir de bancos de dados previamente gravados, compostos por leituras de fragmentos de ambos os textos, a que se juntam texturas sonoras e ambientes musicais variados. A cada nova leitura deste trabalho temos como ponto de partida uma configuração textual completamente distinta da anterior, tanto ao nível verbal quanto em relação à banda sonora que acompanha a navegação. Daí o título escolhido, jogando com obras anteriores de Herberto Helder: trata-se de um poema contínuo e em contínua metamorfose.

Na impossibilidade de registar por escrito a experiência multimédia de fruição de *Húmus – Poema Contínuo*, optamos por registar alguns exemplos de poemas gerados pelo

motor textual. Estes exemplos são compostos tanto por novos textos gerados no decorrer da escrita deste artigo como por uma selecção entre os exemplos disponíveis em arquivo no weblog *Poemário*.

Os versos que abrem o *Húmus* de Herberto Helder são também os que abrem o *Húmus – Poema Contínuo*, tanto na sua versão web como na distribuição em CD-ROM. Veja-se um exemplo de combinação automática de texto, uma concretização entre milhares de milhões de versões possíveis a partir do léxico de Raul Brandão:

***Húmus – Poema-montagem, de Herberto Helder, versos 1-8***

Pátios de lajes soerguidas pelo único  
esforço da erva: o castelo –  
a escada, a torre, a porta,

Tudo isto flutua debaixo  
de água, debaixo de água.

o grito dos mortos?

***Húmus – Poema Contínuo***

Sons de poeiras gastas pelo vasto  
esforço da erva: o incêndio –  
a praça, a casa, a escada,  
a praça

Tudo isto mexe debaixo  
de poeira, debaixo de vozes

– Vês

o grito dos gestos?

O fragmento acima reproduzido foi gerado pelos autores deste artigo durante a escrita do mesmo. Talvez por isso a metamorfose textual que teve lugar acabe por construir uma mudança de significados que, expandindo-se a partir da base dada por Helder, parece sugerir uma meta-reflexão sobre o próprio processo de montagem, entendido como um “grito dos gestos” que opera “debaixo / de poeira, debaixo de vozes”. Contudo, parece-nos interessante observar alguns exemplos retirados do weblog *Poemário*, colocando à prova a reflexão ecoada pela leitura sobre as próprias práticas de escrita por meio da montagem. Veja-se o seguinte exemplo:

***Húmus – Poema-montagem,***  
**de Herberto Helder, versos 23-30**

É preciso criar palavras, sons, palavras  
vivas, obscuras, terríveis.  
Uma candeia vem de mão de mulher  
em mão de mulher, debruça-se  
sobre uma grandeza.  
Aumenta.  
– Quem grita?  
Só a água fala nos buracos.

***Húmus – Poema Contínuo***

É preciso criar florestas, nomes, estrelas  
extremas, sôfregas, terríveis  
Uma aflição vem de mão de mulher  
em mão de mulher, debruça-se  
sobre uma velhice.  
Mexe.  
– Quem desaba?  
Só a tempestade fala nos jardins.

Profusamente alterado, o novo texto gerado inclui variantes em praticamente todos os lugares textuais programados para serem recombinaados pelo utilizador. Aqui, a direcção que o novo texto toma afasta-se da reflexão sobre o processo de montagem, tomando outros caminhos interpretativos. Não obstante, podemos afirmar que o carácter meta-reflexivo encontra-se inscrito de forma fundacional no léxico de Brandão e na montagem de Helder, uma vez que, com excepção de alguns casos particulares, grande parte dos textos recombinaados ecoam essa dimensão reflexiva sobre as formas poéticas que estão na base do motor textual. São disso exemplo os dois fragmentos que a seguir se reproduzem:

***Húmus – Poema-montagem,***  
**de Herberto Helder, versos 9-10**

A pedra abre a cauda de ouro incessante,  
só a água fala nos buracos.

***Húmus – Poema Contínuo***

A pedra destrói a ternura de ouro adormecido,  
só a poeira acorda nos livros.

Neste exemplo, a “pedra” surge como elemento destruidor de uma “ternura de ouro adormecido”. Também Helder é agente que lapida, por meio da devastação, os significados adormecidos, latentes, no texto de Brandão. Esta destruição não tem um carácter negativo, uma vez que, como o segundo verso nos mostra, é este movimento de devoração que vai acordar o que antes estava adormecido, ou seja, “a poeira” que “acorda nos livros” pelo exercício de os voltarmos a ler.

**Húmus – Poema-montagem,  
de Herberto Helder, versos 74-82**

Passa no mundo a estranha ventania. Os mortos  
empurram os vivos.  
É o tumulto,  
o peso do espanto, as forças  
monstruosas e cegas. A pedra espera ainda  
dar flor, o som  
tem um peso, há almas embrionárias.  
– Tudo isto se fez pelo lado de dentro,  
tudo isto cresceu pelo lado de dentro.

**Húmus – Poema Contínuo**

Passa no ser a doida ventania. Os mistérios  
empurram os risos.  
É o fio,  
o gozo do espanto, as ilusões  
santas e cegas. A sombra espera ainda  
dar teia, o luto  
tem um peso, há alegrias embrionárias.  
– Tudo isto se criou pelo lado de dentro,  
tudo isto apareceu pelo lado de dentro.

Atente-se na colocação lado a lado dos versos “A pedra espera ainda / dar flor” e no resultado da sua recombinação “A sombra espera ainda / dar teia”. Os versos de Helder, apropriados na íntegra da frase “A pedra espera ainda dar flor” (Brandão: 32), constroem a imagem da pedra, um dos elementos materiais mais frequentes nos textos de Brandão e Helder, como elemento que atravessa o passar dos séculos e que mantém ainda a possibilidade de florir no futuro, embora tal não seja a natureza da pedra. Florir equipara-se aqui à emergência de sentido, activado pela leitura. O significado das palavras encontra-se arbitrariamente associado ao significante, tal como a sombra de um objecto se lhe associa entre as várias sombras possíveis. Ver uma sombra ou ver outra depende da perspectiva a partir da qual percebemos o objecto. Assim, na recombinação operada é essa mesma “teia” complexa de signos que é convocada, em diálogo com o texto de base.

No que diz respeito a dissemelhanças que se constituem entre o texto de Helder e a sua variante recombinação, nota-se uma prevalência de vocabulário com conotação positiva no texto que resulta da interação pelo leitor/utilizador. Em lugar de “tumulto”, temos “fio”, em lugar de “peso” surge “gozo”, em lugar de “forças / monstruosas e cegas” podemos ler “forças / santas e cegas”, e em lugar de “almas” surgem “alegrias”. É também curioso notar como uma das variantes do leitor/utilizador segue uma das estratégias sonoras de Helder, alocando “risos” em lugar de “vivos”. De igual modo, é interessante verificar que “mundo” é

substituído por “ser” no primeiro verso, re-montando a concepção panteísta do *Húmus* de Raul Brandão ao tornar “mundo” e “ser” entidades equiparadas.

*Húmus – Poema Contínuo* surge, assim, como uma obra autónoma. Tal como *Húmus – Poema-montagem*, a obra digital situa-se em diálogo com uma tradição, mas ambos os trabalhos ocupam um espaço próprio. O que era só indício de performatividade em *Húmus* de Herberto Helder (a memória do gesto), é em *Húmus – Poema Contínuo* um elemento constituinte, que se materializa e actualiza de forma continuada. Sem a performatividade do código informático, programado para agir, sem a performatividade do utilizador, chamado a intervir, a reescrita não existiria, logo, o texto não existiria; isto porque é a própria existência do texto que está em causa quando lhe falta o elemento essencial que é a montagem – escrita e leitura.

## **Conclusão**

Chegados a este ponto, parece-nos inevitável assinalar como cada uma das obras, enquanto reescrita crítica que é, põe sempre algo de novo a descoberto sobre os demais textos, resultado do constante movimento de entrecruzamento dialogante das obras de Raul Brandão e Herberto Helder, assim como sua recombinação pela programação com o *Poemário*. Igualmente relevante é o facto de essa teia de significações virtuais surgir, não mediante uma interpretação teorizante, mas através de uma prática poética. Esta prática é já em si um instrumento de pesquisa e produção de conhecimento, dado que investiga de forma empírica os textos e processos de criação e recriação poética, fazendo sobressair características formais e temáticas que, noutros contextos, talvez não fosse possível alcançar.

*Húmus – Poema Contínuo* pretende ser uma experiência que testa os limites de várias linguagens, suas possibilidades de interacção e relação. Inscrita no âmbito da ciberliteratura, a variedade de elementos generativos que apresenta tem por objectivo entregar o agenciamento da produção de sentido ao leitor. Espaço simulado de leitura intertextual, este trabalho apela à reflexão do leitor acerca da linguagem e da textualidade, promovendo a variabilidade e a instabilidade da interpretação, à semelhança, aliás, daquilo que é a proposta de Helder no seu poema-montagem.

A posição dialogante para com o passado e para com a tradição é a posição – muito de acordo com as características do húmus enquanto camada do solo onde vida e morte se misturam – de quem vai buscar o texto “morto” e lhe dá nova vida ao elaborar uma composição através dos processos de decomposição e recomposição. Estamos perante o poder renovador da linguagem: perante a capacidade cosmogónica da palavra e perante a faculdade de manutenção dos mundos criados através da recriação dos mesmos. O texto de Helder obriga, por isso, a uma importante reavaliação do processo de produção textual, ajudando a reflectir acerca da “crise em toda a noção do sujeito enquanto fonte coerente e constante de significação” (Hutcheon 1989: 15). O motor textual *Húmus – Poema Contínuo* vem juntar-se a esta reflexão, expandido aos meios digitais uma experimentação ligada a questões que se relacionam com autoria, autenticidade e tradição, numa contínua problematização da materialidade da linguagem, da criação poética e das metamorfoses ininterruptas da significação.

## Bibliografia

- Barbosa, Pedro (1996), *A Ciberliteratura: criação literária e computador*, Lisboa, Cosmos.
- Barros, António (1979), "Tradição/Traição", in Carneiro, Alberto / António Barros (orgs.) (1980), *Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa / Poesia Visual Portuguesa*, Coimbra, Circulo de Artes Plásticas de Coimbra, <<http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-barros-tradicao-traicao>> (último acesso em 30/03/2016).
- Barthes, Roland (2006), *O Grau Zero da Escrita*, tradução de Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70.
- Brandão, Raul (1926), *Húmus*, Lisboa, Aillaud & Bertrand.
- Brandão, Raul (1991), *Húmus*, Lisboa, Vega.
- Castilho, Guilherme de (2006), *Vida e Obra de Raul Brandão*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Eisenstein, Sergei (1947), *The Film Sense*, edição e tradução de Jay Leyda, Nova Iorque, Harcourt.
- (1949), *Film Form*, edição e tradução de Jay Leyda, Nova Iorque, Harcourt.
- Faria, Duarte (1981). "A retórica da antítese: uma introdução a Raul Brandão." In: *Outros Sentidos da Literatura*. Lisboa, Veja: 137-144.
- Flor, Fernando Rodríguez de la (2004), *Biblioclasmo*, tradução de Pedro Serra, Lisboa, Cotovia.
- Gomes, Maria dos Prazeres (1993), *Outrora Agora. Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*, São Paulo, EDUC.
- Hatherly, Ana (1995), *A Casa das Musas: uma releitura crítica da tradição*, Lisboa, Estampa.
- Helder, Herberto (1964a), Posfácio, In *Electronicolírica*, Lisboa, Guimarães Editores: 49-50.
- (1964b), Prefácio, In *Poesia Experimental*, Cadernos de Hoje: 5-6.
- (1967), *Húmus*, Lisboa, Guimarães.

-- (1977), "Memória, Montagem", Prefácio, In *Cobra*. Lisboa, & Etc: 9-15.

-- (1978a), Posfácio, In *O Corpo o Luxo a Obra*, Lisboa, & Etc: [21-22].

-- (1983), "Nota Inútil", Prefácio, In *Uma Faca nos Dentes*, António José Forte, Lisboa, & Etc: [7-14].

-- (1994), *Os Passos em Volta*, Lisboa, Assírio & Alvim, 6ª ed.

-- (1996), *Húmus*, In *Poesia Toda*. Lisboa, Assírio & Alvim.

Hutcheon, Linda (1989), *Uma Teoria da Paródia*, tradução de Teresa Louro Pérez, Lisboa, Edições 70.

Martelo, Rosa Maria (2005), "Os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos: relações entre poesia e cinema em Herberto Helder e Manuel Gusmão", *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, 7: 49-61.

Monteiro, João César (2004), "Les sanglots longs des violons de l'automne...", *Trafic - Revue de Cinéma*, 50, "Qu'est-ce que le cinéma?", P.O.L éditeur: 89-92.

Portela, Manuel (2012), "Autoautor, autotexto, autoleitor: o poema como base de dados", *Revista de Estudos Literários*, 2: 203-240.

Reynaud, Maria João (2000), *Metamorfoses da Escrita. Húmus, de Raul Brandão*, Porto, Campo das Letras.

Torres, Rui (2010), *Herberto Helder leitor de Raul Brandão: uma leitura de Húmus, Poema-montagem*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa. [Inclui CD-ROM multimédia *Húmus – Poema Contínuo*]

Vasconcelos, José Manuel de (1991), *Húmus de Raul Brandão: algumas notas de leitura*. In Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa, Vega, 3ª ed.: 7-16.



**Rui Torres** (UFP) é doutorado em Literatura Luso-brasileira pela Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill (EUA – 2002) e Pós-doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil – 2007). Professor Associado com Agregação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, Porto, tem livros, artigos e outros textos publicados sobre literatura, comunicação e cibertextualidades. É coordenador do Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa e membro do Board of Directors da Electronic Literature Organization.

**Bruno Ministro** (CLP/FLUC) é doutorando em Estudos Avançados em Materialidades da Literatura na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. É colaborador do Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa e do Consortium on Electronic Literature e membro da Electronic Literature Organization.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Excepto onde referido, todas as citações dizem respeito à 1ª edição, de 1917, aqui reproduzidas a partir da edição da Vega, de 1991, que retoma a primeira versão do texto. Para simplificar e tornar o texto mais legível, sempre que esta obra de Raul Brandão for citada, passamos a referir apenas o seu último nome e o número de página.

<sup>2</sup> Mais tarde o autor acabará por eliminar o subtítulo sem, no entanto, fazer alterações de maior ao texto da primeira edição.

<sup>3</sup> Tradução nossa a partir do texto escrito em francês por João César Monteiro, em 8 de Setembro de 1991, durante a primeira retrospectiva da sua obra em França, em resposta à pergunta de Jacques Dániel, «Pourquoi filmez-vous?», publicado originalmente no catálogo dos *5es Rencontres cinématographiques de Dunkerque*, em 1991, e reproduzida no número 50 da revista *Trafic*: "C'est surprenant pour tout le monde, mais je suis une boîte à surprises, si j'ose dire que la réflexion cinématographique portugaise la plus profonde et tout à fait originale a été faite par deux poètes: Carlos de Oliveira et Herberto Helder" (91).

<sup>4</sup> De acordo com a análise comparativa feita do poema de Helder e do texto de Brandão (Torres 2010), sabemos que a edição de *Húmus* usada pelo poeta foi a de 1926, publicada pela Aillaud & Bertrand.

---

<sup>5</sup> Excepto onde indicado, seguimos, para citação de obras de Helder, a edição de *Poesia Toda* (1996) da Assírio & Alvim. Por questões de legibilidade, passamos apenas a referir os números das páginas e, quando necessário, dos versos.

<sup>6</sup> Obra de 1979 que tem a sua primeira apresentação pública como parte integrante da exposição “Algias, NostAgias”, realizada no âmbito da iniciativa “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa / Poesia Visual Portuguesa”, Circulo de Artes Plásticas de Coimbra, 20 de setembro a 4 de Outubro, 1980.

<sup>7</sup> Versão web (2008) acessível em linha em <[http://telepoesis.net/humus/humus\\_index.html](http://telepoesis.net/humus/humus_index.html)>. Versão melhorada (2010) *Herberto Helder Leitor de Raul Brandão*. CD-ROM multimédia *Húmus – Poema Contínuo*. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.

<sup>8</sup> A descrição que aqui fazemos tem como objecto a versão de *Húmus – Poema Contínuo* em CD-ROM. Na versão web a *interface* é relativamente distinta, apresentando todos os trechos numa só página, por exemplo. A versão web não tem modo de combinação automática animada.

<sup>9</sup> Está disponível uma descrição do editor de poesia combinatória e do seu funcionamento em <<http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/rui-torres-poemario-editor>>.

<sup>10</sup> *Poemário* weblog disponível em <<http://telepoesis.net/poemario/>>.

**Les collages d'Alfonso López Gradolí:  
Dislocation, amoncellement et aporie des bouts de papier  
pour la construction d'une voix**

**Lucie Lavergne**

*Université Blaise Pascal*

**Résumé:** Depuis le milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, le collage de papiers ou d'objets constitue une modalité de la poésie visuelle. A l'hétérogénéité des fragments définitoire, du collage, la poésie expérimentale ajoute celle des procédés et des arts en présence. Alfonso López Gradolí est certainement le seul à avoir pratiqué le collage avec une telle constance. Il publie en 1971 le recueil *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, puis, en 2013, l'anthologie de collages *Libro de collages*. Premièrement, nous observerons que les objets hétérogènes "collés" sur la page constituent les témoins d'une matière rapportée telle quelle, d'un passé, voire d'une figure centrale. Le collage est souvent adopté comme forme de l'hommage, chez A. López Gradolí. Mais la pluralité de lieux (Marc Augé) rapporté sur la page construit un espace inédit qui transforme et transcende les lieux d'origine. Le collage apparaît comme un non-lieu, une utopie, voire une hétérotopie (M. Foucault). Son organisation interne n'est pas sans évoquer "l'inquiétante étrangeté" freudienne. Le procédé collagiste est le véhicule de fantasmes, ce qui permet l'émergence d'une subjectivité. La page du collage se fait le lieu d'une quête du sujet. C'est le deuxième aspect exploré par cet article. Sous l'hétérogénéité des fragments, se pose une voix unique, surgie de l'interaction des objets (documents, images) et du discours. Certaines compositions de *Libro de collages* renvoient précisément à l'expérience artistique et poétique de l'auteur. Par ailleurs, l'introduction d'une perception subjective constitue la problématique fondamentale soulevée par le recueil *Quizá Brigitte...* pourtant apparemment tourné vers l'interlocuteur. La répétition fonde la dynamique structurale du recueil et à travers elle le collage prétend saisir l'essence de son objet. Il donne corps à un discours érotique, proche du fétichisme, qui débouche sur une volonté d'appropriation et, enfin, la fondation

d'un discours propre et inédit, nourri de son rapport à l'autre. Par ailleurs, nous observerons que la voix se caractérise souvent par sa fragilité. Sur le collage, les espaces blancs, les vides, les apories constituent le paradoxal espace nécessaire à la voix. Le collage est pris dans des dynamiques contraires : choc des fragments multiples pour la construction d'une voix unique, étrangeté et reconnaissance des objets, identité et permanence d'un sujet.

**Mots-clés:** Poésie visuel, Collage, Utopie / hétérotopie, Sujet, Voix poétique

**Abstract:** Since the middle of the XX<sup>th</sup> century, paper or object collage is a modality of Visual poetry. In experimental poems, the heterogeneity of fragments, which defines the collage, is added to the heterogeneity of processes and arts in presence (writing, painting, photography, etc.). Alfonso López Gradolí is certainly the only author who practices the collage with such a constancy. He published in 1971 *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, and in 2013, the anthology *Libro de collages*. First, we will observe that the heterogeneous objects "stuck" on the page testify of a material, of a past, and in some cases of a central figure or character. The collage is often chosen as a form for homage, in A. López Gradolí's work. But the plurality of "places" (Marc Augé, *lieu*), mentioned on the page, constructs a new space which transforms and transcends the original places. The collage appears to be a "non-space", a utopia or a heterotopia (M. Foucault). Its internal organization evokes the "troubling strangeness" defined by Freud. The collagist process is the vehicle of phantasms, which enable the emergence of a subjectivity. The page of the collage is converted into the space for a quest of the poetical voice. This is the second aspect we explore in this article. Beneath the heterogeneity of fragments, there is a unique voice, born with the interaction of objects (documents, pictures) and discourse. Some compositions of *Libro de collages* deals precisely with the artistic and poetic experience of the author. Moreover, the introduction of a subjective perception constitute the main question of the book *Quizá Brigitte...*, in spite of the fact that it is apparently dedicated to the interlocutory (the actress B. Bardot). The repetition determines the structural dynamic of the book and, consequently, the collage seems to cease the essence of the object. It forms the erotic discourse, close to fetishism, which leads to a will of appropriation and the foundation of a proper and unedited discourse, fed with its relation to the other. Moreover we will observe that the voice seems often fragile. On the collage, blank and empty spaces, aporia, constitute the paradoxical space, yet necessary to the voice. In the collage, different rhythms interfere: there is the impact of the multiple fragments for the construction of a unique voice, the strangeness and recognition of the objects, the identity and permanency of the subject.

**Keywords:** Visual poetry, Collage, Utopia / heterotopia, Subject, poetical voice

Depuis le milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, en Espagne, les poètes expérimentaux associent écriture et techniques iconographiques: dessins, encre de chine, peinture, photographies. Le collage de papiers ou d'objets sur la page poétique constitue donc une modalité du genre poético-visuel. A l'hétérogénéité des fragments définitoire du collage,<sup>1</sup> la poésie expérimentale ajoute celle des procédés et des arts en présence. Sur le poème visuel, soit les fragments collés sont associés à des lettres ou mots directement tracés sur la page, soit ils contiennent eux-mêmes le langage verbal (comme dans le cas de fragments de pages de journaux, d'œuvres littéraires ou de documents graphiques). Ce dernier procédé est pratiqué par Julio Campal,<sup>2</sup> dans certains *Caligramas* (1967), qui ont pour toile de fond des pages d'annuaire. En Catalogne, on trouve une technique similaire dans les *Poemes de la incomunicació* de Guillem Viladot (reproduit dans Sarmiento 1990: 171). La production du poète visuel Fernando Millán présente des cas d'incorporation de photos ou de fragments de journaux aux poèmes.<sup>3</sup> Felipe Boso note que le collage de fragments de papier est pratiqué également par Antonio L. Bouza et Javier González García Mamely (Boso 1972: 10). Figure phare de la poésie expérimentale, le catalan Joan Brossa publie des collages d'objets dans les recueils *Poemes solts* et *Sèries de poemes*. Plus récemment, l'anthologie *Poesía visual española (antología incompleta)* publiée par les éditions Calambur en 2007, sous la direction d'Alfonso López Gradolí, témoigne de la récurrence du procédé collagiste en poésie visuelle, notamment dans les créations de José Blanco García, Rafael de Cózar, Pedro Gonzalves García, José Luis Jover, Juan López de Ael, Manuel Portero, J. Seafree, José Miguel Ullán et, bien sûr, Alfonso López Gradolí.

Ce dernier est certainement le seul à avoir pratiqué le collage avec une telle constance. De la fin des années 1960 à aujourd'hui, l'œuvre poétique d'A. López Gradolí se répartit entre une dizaine de recueils de poèmes verbaux et linéaires ("traditionnels") écrits entre 1968 et 2009,<sup>4</sup> et des poèmes-collages. Sa pratique expérimentale et visuelle de la poésie donne lieu à certes moins de publications que la pratique verbale puisqu'elle paraît principalement dans des revues,<sup>5</sup> mais un recueil fait date: *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, de 1971.<sup>6</sup> Trente-et-un collages se succèdent, réalisés selon une technique mixte, puisque la page poétique est recouverte très largement, sinon intégralement, de fragments de photographies tirées de la presse (*Paris Match*),

représentant dans leur majorité Brigitte Bardot. À ce premier collage de matériaux se superposent des lignes dactylographiées, soit écrites directement sur la page (et sur le collage d'images), soit écrites au préalable sur un fond blanc découpé en bandes collées sur les images. Le texte semble s'adresser directement à l'actrice B. Bardot interpellée à la seconde personne du singulier. Ces mots isolés ou phrases entières occupent généralement une large part de la feuille, mais présentent dans le même temps un caractère fragmentaire: le langage verbal transpose au matériau littéraire la technique artistique du collage.<sup>7</sup>

En 2013, le recueil est publié à nouveau<sup>8</sup> dans une édition largement commentée par l'auteur (préface, contextualisation historique, annexe),<sup>9</sup> et augmentée d'un poème verbal, "Quizá Brigitte",<sup>10</sup> dont sont tirés la plupart des textes superposés aux collages. L'année même de cette réédition, A. López Gradolí publie également en ligne *Libro de collages*,<sup>11</sup> intégralement composé de collages selon la même technique mixte (papiers collés de provenances diverses).<sup>12</sup> L'ouvrage regroupe des compositions de différentes époques,<sup>13</sup> parfois inédites. Cinq collages du recueil *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* y figurent, deux autres compositions sont réalisées à partir de fragments ré-agencés ou retravaillés des œuvres de ce recueil.

Si l'année 2013 marque, pour Alfonso López Gradolí, la mise en perspective de sa création poético-visuelle et la réunion de ses collages, cette technique collagiste pratiquée à tous les "étages" du processus créateur interroge. Le collage d'images et le collage littéraire de phrases se superposent en un troisième collage de techniques, une coprésence des arts littéraire et visuel. Dans tous les cas, le format du livre confère au collage une dimension littéraire – déjà confortée par la présence de texte, presque jamais abandonné. Le collage, art mixte, chez Alfonso López Gradolí, questionne ses propres frontières, du fait même de son ambigüité, et il invite à interroger l'interaction ou le choc des discours pictural et linguistique. Comment ce double discours peut-il permettre à la voix poétique de se dire, sous l'amoncellement des papiers, des photos et des phrases? Comment les esthétiques de la fragmentation, de l'accumulation à l'aporie, l'expriment-elles?

## 1. Le collage comme destructions de lieux: utopie et hétérotopie

Le collage implique toujours en premier lieu le choc d'une rencontre, l'agencement – de l'emboîtement au hiatus – du multiple. Olivier Quintyn parle d'une "esthétique du choc [...] entre surfaces" (2007: 19). Le collage entend "construire un nouveau contexte" à partir de la mise en présence de "différentes versions du monde incommensurables", c'est-à-dire dont "les conditions de significabilité demeurent incompatibles" (*idem*: 24). Ces objets hétérogènes constituent, chez Alfonso López Gradolí, les témoins et souvenirs d'une matière rapportée telle quelle, dans l'espace artistique ou poétique, notamment celui du livre et de la page. Cette pluralité d'objets correspond à une pluralité de *lieux*, c'est-à-dire, selon la définition de Marc Augé, "des espaces réels et le rapport que leurs utilisateurs entretiennent avec ces espaces" (1994: 156). Dans *Quizá Brigitte...* et dans *Libro de collages*, A. López Gradolí rassemble des fragments qui, parce qu'ils sont tirés, la plupart du temps, de productions artistiques ou iconiques antérieures (photographiques, picturales, textuelles), renvoient à un espace géographique et territorial (par exemple, l'Espagne, la Méditerranée, représentée à travers ses paysages),<sup>14</sup> mais aussi un espace politique superposé à l'espace artistique. Ainsi, on trouve dans plusieurs collages de *Libro de collages* des fragments d'affiches émises par le camp des Républicains espagnols de 1936,<sup>15</sup> qui renvoient à l'espace de la rue et à son appropriation par une partie du peuple, pendant la guerre civile. Ces lieux réunis sur la page y convoquent, aussi, plusieurs temps: notamment, la période de la guerre civile, ou celle de l'exil des Républicains de 1939 constituent des "espace-temps" récurrents du recueil.<sup>16</sup> Pour Marc Augé, le lieu est "identitaire", "relationnel" et "historique" (*idem*): si le collage convoque des lieux et des temps sur la page, c'est donc en tant qu'ils sont habités, appropriés et vécus. Aussi, la présence de lieux entretient un lien étroit, chez A. López Gradolí, avec l'évocation de personnages peuplant les espaces et les temps rapportés, et autour duquel les fragments collés convergent "thématiquement".

Cela apparaît clairement dans le recueil *Quizá Brigitte...* qui célèbre l'actrice française. Non seulement tous les collages renvoient à une figure unique, mais les fragments collés sont extraits du même type de source (des revues populaires).<sup>17</sup> Une dynamique de rapports (de tailles, de couleurs, de luminosités, de sens) entre les fragments détermine notre lecture tabulaire<sup>18</sup> et verticale, mais aussi continue, puisque le texte parcourt

l'essentiel de l'espace paginal. Cette continuité est accentuée par les correspondances thématiques entre texte et photos. Dans le collage "Mirar" (López Gradolí 2013b: 20), le verbe à l'infinitif ("regarder") est juxtaposé, à trois reprises, au fragment d'une photographie du regard de Brigitte Bardot.

Cette adhésion du texte à l'image confère une dimension unitaire au collage qui contredit son apparente hétérogénéité intrinsèque. La valeur d'hommage que celui-ci semble acquérir de manière privilégiée, chez A. López Gradolí, souligne cette cohérence. Outre le recueil *Quizá Brigitte...*, il en va ainsi des trois quarts des compositions de *Libro de collages*,<sup>19</sup> consacrées aux poètes Antonio Machado, Rafael Alberti, Juan Gil Albert, Fernando Pessoa, aux poètes visuels Francisco Pino ou Julio Campal, aux peintres Picasso, Modigliani, Marta Cardenas. Ces collages proposent, par leur pluralité et leur agencement, une vision d'ensemble rétrospective, plurielle, de l'existence d'un homme ou d'une femme, perçue à travers des lieux, réels ou artistiques, et des moments dispersés. Si la dimension plurielle, l'hétérogénéité sont inhérentes au collage, celui-ci tend presque toujours, chez A. López Gradolí, vers une unité posée d'emblée et perceptible par le lecteur qui pourra lui rapporter les différents fragments en présence ; le collage apparaîtra comme une construction cohérente.

La dimension "biographique" vers laquelle tend l'œuvre collagiste d'A. López Gradolí est, en soit, paradoxale, puisque si elle est insérée dans une œuvre iconique, l'aspect duratif, linéaire et par conséquent chronologique, est écarté au profit de la présentation simultanée de plusieurs espace-temps rapportés au sujet qui apparaît inévitablement comme pluriel, dispersé, mais également comme complexe. Ainsi, la composition de *Libro de collages* dédiée à Rafael Alberti (López Gradolí 2013: 10) rassemble des documents historiques (photos, manuscrits) et artistiques (extraits de dessins, de peintures). Sur le plan visuel, abondent les effets de contrastes qui élaborent un "rythme visuel": Isabelle Krzywkowski utilise d'ailleurs cette expression, en poésie, à propos de la spatialisation, et notamment du rôle du blanc (2006: 83). En effet, le collage consacré à R. Alberti donne, ponctuellement, une impression de damier, de par le dialogue des fragments de couleurs vives et chaudes (extraits d'œuvres picturales), avec ceux, plus clairs, où le blanc de la page n'est interrompu que par un trait au crayon pastel (dans le cas des fragments de dessins). La juxtaposition du



noir et blanc (de certaines photos) et de la couleur (des fragments d'œuvres iconiques) offre un autre type de contrastes.

Cette cacophonie visuelle se répercute sur le plan sémantique, puisqu'elle provient des rapports divers qu'entretiennent ces fragments avec la personnalité de Rafael Alberti. Certains renvoient précisément à la personne du poète: on voit deux fragments de photo de son visage,<sup>20</sup> et, juste sous l'un deux, sa très reconnaissable signature manuscrite (telle qu'on la trouve au bas d'une œuvre picturale). D'autres images évoquent les œuvres picturales et iconiques de Rafael Alberti, rappelant par exemple ses propres illustrations de son recueil *A la pintura*, de 1945,<sup>21</sup> ou bien les dessins de sa "Carpeta de diez lyricografías" [Dossier de dix lyricographies] de 1954.<sup>22</sup> Au contraire, certains documents collés ne renvoient pas personnellement au poète, mais le situent socialement et politiquement, comme ce bref fragment d'une photographie prise le 15 mai 1936, en compagnie des membres de la Génération poétique de 1927,<sup>23</sup> qui rappelle ses premières affinités poétiques d'avant son départ en exil de 1939. D'autres images renvoient à l'Histoire collective et aux événements dont Alberti fut spectateur et acteur, comme une photo en noir et blanc de femmes qui brandissent leur poing fermé: elle rappelle son engagement républicain et communiste, et ne se rapporte à R. Alberti que par sa situation dans le collage. En revanche, d'autres fragments sont plus difficiles à identifier et leur caractère abstrait ne permet pas d'y voir la figuration d'un objet précis. Par exemple, les fragments de papier bleu unis, en bas à droite de la page, évoquent conjointement ses gouaches de 1920 (où l'on voyait, de même, de larges aplats de couleur),<sup>24</sup> ses nombreuses célébrations poétiques de la mer (notamment dans son recueil *Marinero en tierra*) ainsi que les origines gaditanes et méditerranéennes du poète. Hétérogènes et incommensurables (Quintyn 2007: 27), les fragments en présence s'avèrent également irréductibles à une signification unique. Pour Jean-François Chassay, "la force du fragment tient à la part d'indécidable qui l'anime" (2002: 308). Ainsi, en bas de la page, un dessin de lion est issu d'un fragment d'une affiche représentant une allégorie de la République espagnole, et diffusée pendant la guerre civile par le camp républicain. Or, en plus de rappeler l'engagement républicain d'Alberti, ce dessin de lion offre un curieux écho visuel avec les fragments de photo du visage du poète, la majesté du regard et la longue chevelure blanche d'Alberti dans ses vieux jours. Cette

correspondance est d'ailleurs suggérée par la position des trois fragments (les photos des poètes et le dessin du lion) en une diagonale qui traverse la quasi-totalité de la page. Par ailleurs, une autre lecture du fragment "lion", "león" en espagnol, renverrait au nom de son épouse María Teresa de León, d'ailleurs présente sur l'original de la photo des membres de la Génération de 27. Enfin, le terme "león" ne peut-il aussi évoquer un "autre" Alberti (*Leon Battista*), qui ne se rapporte au premier que par un jeu d'homonymie? Ainsi, le fragment ne peut donner lieu qu'à une lecture ambiguë. La pluralité de lieux mis en présence sur la page par la multiplicité des images "éclate" l'unité thématique (en l'occurrence construite autour de la personne de R. Alberti); le "nouveau contexte" (Quintyn 2007: 24) recréé par le collage invente une utopie, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire ce qui ne renvoie à "aucun lieu", puisque la polysémie de l'image, ici, fait naître des concrétions impossibles.<sup>25</sup>

Or, parce qu'il apparaît justement comme un non-lieu, une utopie, le collage suggère – malgré sa dimension biographique, rassembleur, collectionneur – sa non-exhaustivité. La pluralité des fragments collés trahit leur insuffisance pour saisir le réel que le collage se donne pour objet – en l'occurrence la personne de Rafael Alberti et la multiplicité de ses expériences de son engagement politique à son exil – car la démultiplication des fragments, dans le collage, suggère toujours un espace ouvert et infini. A l'extrémité supérieure du collage consacré à R. Alberti, un personnage sur un fragment de photographie en noir et blanc tourne son regard vers la gauche, l'extérieur de la page, le "hors champ" du collage. Plus bas, ce hors champs est aussi suggéré par une épaule et un fragment de visage, que le coup de ciseau du collagiste a retranché de la photo des membres de la Génération de 1927. Le collage s'ouvre et suggère. Il rassemble, mais ne contient pas. Françoise Susini-Anastopoulos propose de parler "en matière de fragments non pas d'œuvre, qui est perfection [...] mais tout simplement d'ouvrage ou de recueil, comme l'a proposé R. Barthes": non seulement le collage "recueille" les objets du monde, telle une boîte à souvenirs en deux dimensions, mais il accueille "le monde", tout à la fois dans son infinitude et dans son entièreté.

Les fragments collés renvoient par métonymie à l'œuvre dont ils sont extraits: en un sens ils la condensent, mais aussi la transcendent. Sur ce collage, le lion, métonymie de l'affiche républicaine, finit par évoquer le camp républicain entièrement et, plus largement

encore, il suggère la guerre civile et l'engagement communiste d'Alberti. De même, le bleu condense toute la mer et tous les poèmes qui lui sont dédiés, etc. Pour F. Susini-Anastopoulos, "le fragment serait alors la forme d'une volonté de puissance à l'envers" (1997: 109). Il invite le lecteur à le "creuser", le reconnaître, l'élucider. Cette puissance du fragment en fait une sorte de symbole, un "signe de reconnaissance" qui "permet d'évoquer une autre réalité" (Pougeoise 2006: 434). D'abord perçu comme une utopie devant notre étonnement face à un espace inédit, irréel mais pourtant reconnaissable, le collage proposerait en fait une (ou des) "hétérotopie(s)", que Michel Foucault définit, parmi les utopies, comme celles qui sont "effectivement réalisées": "des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables" (Il cite en exemple le miroir) (Foucault 1984). Cette précision, particulièrement, ne peut manquer d'évoquer la forme collagiste: "L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles" (M. Foucault donne l'exemple du cinéma). On trouve dans l'œuvre d'A. López Gradolí des collages qui mettent en coprésence des "lieux" effectivement présents dans l'œuvre iconique et l'espace de la page et qui, pourtant, n'évoquent aucun lieu réel. Ainsi, au milieu du collage "Aquí en el jardín" (2013b: 7) apparaît un visage de femme extrait d'une affiche datant de la guerre civile qui figure de manière allégorique la Seconde République. Le visage aura souvent été vu par le lecteur-spectateur, outre pendant la guerre civile elle-même, dans les livres scolaires, dans des commémorations, des expositions. Familier, il n'est pourtant guère reconnaissable. On pourrait même dire qu'il est métamorphosé et que les choix opérés par Alfonso López Gradolí lors de la fragmentation et la réduction de l'affiche bloquent toute reconnaissance et toute contextualisation historique. Notamment, le collage a évincé l'inscription "República española" et la date "14 de abril de 1931" qui, dans l'image originale, encadraient le visage. N'apparaissent que les yeux, le nez, les joues, la bouche. Entre les yeux de la jeune femme, un bijou, isolé de la couronne en forme de château dans laquelle il était à l'origine inséré (dans une représentation symbolique de la Castille) semble presque exotique, évoquant le *bindi* des Indiennes, d'autant que les yeux bruns et en amande, les traits fins du visage ont bien quelque chose d'oriental. Le visage semble alors à la fois familier et étrange(r). Métonymie d'un lieu (l'Espagne) et d'un temps (la Seconde République), le visage "découpé-

collé” s’en détache pour en rappeler, vaguement, un autre. Olivier Quintyn évoque ces “resémantisations de formes existentes” opérées par le collage, et qui “troubl[ent] le rapport entre le réel et sa figuration” (Quintyn *op. cit.*: 20). Le lecteur-spectateur ressent, face à ce visage, une sensation de familiarité bizarre paradoxalement aux antipodes de l’objectif de reconnaissance identitaire affirmé dans la phrase collée en haut à gauche du collage : “Así somos los españoles” [“C’est ainsi que nous sommes, nous les Espagnols”].

Elle n’est pas sans évoquer “l’inquiétante étrangeté” freudienne<sup>26</sup>. Jadis figure allégorique (la femme *mise pour* la République), le visage féminin n’évoque plus cet espace-temps qu’indirectement, dans la mesure où il est reconnu et rapporté à un autre lieu, l’affiche, qui, à son tour, n’existe plus réellement, puisqu’elle est déconstruite par le procédé collagiste. La fragmentation, la disposition collagiste dé-contextualise, défait le lieu. Ainsi apparaît l’hétérotopie. Dans le même collage, légèrement au-dessus du visage féminin, un autre fragment figure un visage lui aussi tiré d’une affiche de la guerre civile.<sup>27</sup> Or, stylisé et bleuâtre, il n’évoque pas tant, pour le lecteur-spectateur contemporain, l’époque historique de la guerre civile, qu’un univers fictionnel (album pour enfant, bande dessinée ou dessin animé). De nouveau, c’est le procédé collagiste lui-même qui bloque la reconnaissance, “perd” le lecteur-spectateur, quand bien même celui-ci posséderait-il le savoir culturel suffisant à identifier la source. Là encore le familier (déjà vu) et l’étrange (le surnaturel, la science-fiction) se confondent. Partiellement et simultanément sur plusieurs points de la page, le lieu réel se déconstruit pour céder la place à la fiction. Le texte superposé aux images exprime d’ailleurs également ce passage du réel au fantasme par cette phrase finale: “ahora bajo los mismos árboles / me sirven un solomillo de aguacate” [à présent, sous ces mêmes arbres, on me sert une bavette à l’avocat]. Moins énigmatique que l’image, le texte exprime clairement la distance temporelle entre “los días de la guerra de los tres años” [l’époque de la guerre des trois ans] et “ahora” [à présent], miroir d’une distance entre l’autre (la troisième personne du pluriel, désignant les poètes républicains Antonio Machado et Juan Luis Albert) et le propre (la première personne du singulier dans la dernière phrase). Le passé de la guerre civile certes rappelé, convoqué, par les images (sur la gauche du collage, on voit par exemple une photo de la *guardia civil* franquiste), est traité comme une fiction. Loin de renvoyer de manière univoque au temps historique, les fragments le dissolvent dans

l'infini de l'imaginaire et sous le prisme d'une subjectivité qui se les approprie, les élabore en rythme, qui fait de leur incompatibilité, de leur dimension étrange, un principe de composition.

On observe un exemple similaire dans le collage "En las sobremesas mi madre..." (López Gradolí 2013b: 9), surtout constitué d'images qui renvoient à la guerre civile espagnole et au Franquisme: photos de réfugiés, de soldats au combat, des membres de la *Guardia civil*. En revanche, le texte superposé aux images énonce des perceptions et souvenirs personnels: "mi madre hablaba de la guerra el sol entraba por el ventanal brillaba en las tazas de café" [ma mère parlait de la guerre, le soleil entrant par la porte-fenêtre, brillait sur les tasses à café]. Il démonte la prétendue objectivité des images en présentant, peut-être, le point de vue d'un enfant et, précisément, le décalage avec la réalité objective lorsqu'il affirme: "la guerra duró decenios" [la guerre dura des décennies]. Révélatrice d'une perception relative du temps, cette phrase suggère aussi un discours politiquement engagé qui assimile à une guerre les décennies de dictature franquiste (1939-1975). La photo de la *Guardia civil*, située en bas à droite de la page, semble corroborer cette hypothèse. Ainsi, les collages d'A. López Gradolí qui ont pour objet l'histoire nationale espagnole et particulièrement l'époque de la guerre civile, la traitent surtout comme un objet de mémoire, un réel que le sujet ramène à soi et dé/transforme. Loin de présenter ou de recréer des espaces réels, ils refondent un espace nouveau et fuyant (une hétérotopie), un espace de fantasme.<sup>28</sup> Mais n'est-ce pas justement parce qu'il véhicule ces fantasmes que le procédé collagiste permet l'émergence d'une subjectivité, qu'il donne forme à une quête du sujet?

## 2. L'approche de soi par l'extérieur

Le collage implique par sa complexité l'idée d'un choix, d'une lecture (de l'histoire), d'un regard (posé sur ces différents lieux). Sous l'hétérogénéité des fragments, se pose une voix unique, surgie de l'interaction des objets (documents, images) et du discours. Juan José Lanz évoque ainsi le point de vue de Carlos Pardo pour qui l'époque contemporaine a vu "la sustitución del poema como 'canción' por el poema como 'composición'" [la substitution du poème comme chanson par le poème comme composition] (Lanz 1971: 18). La déchéance

du terme “canción” (chanson) tendrait à souligner la moindre présence d’une voix-je. De fait, certains collages se fondent ainsi principalement sur le décalage entre discours verbal et iconique, sur l’apparent manque de cohérence qui renverrait à la dissolution du sujet. Ainsi, dans un collage dédié à Antonio Machado, le texte est superposé à l’image en miroir de deux corps féminins anonymes qu’il n’évoque, en apparence, nullement. On est frappé par cette allotopie autant que par le caractère énigmatique du texte lui-même: “Machado que jamás escribió del Mediterráneo murió en uno de sus más humildes puertos” [Machado qui n’a jamais écrit sur la Méditerranée est mort dans l’un de ses plus modestes ports]. Cette phrase apparaît d’abord comme une antiphrase : Machado a bel et bien écrit sur la mer Méditerranée, même s’il est vrai que c’est surtout en tant qu’elle marquait la distance qui le séparait de “Guiomar”, *alias* Pilar de Valderrama avec qui il maintient une relation épistolaire secrète pendant son exil, et durant plus de vingt ans.<sup>29</sup> La suite de la phrase constitue un euphémisme: la voix poétique évoque sa mort “dans l’un de ses plus humbles ports” (à Collioure, en 1939 exactement), et donc son exil pendant la guerre civile, mais surtout suggère, sans la dire, l’impossibilité, douloureuse, pour Machado, de regagner l’Espagne, durant le régime franquiste. Le texte dénonce les circonstances de la mort du poète, injustes surtout parce qu’elles le séparent de sa bien-aimée, et laisse entrevoir, en toile de fond, la guerre civile espagnole. La vultuosité des corps sur la photographie qui constitue la base du collage, leur sensualité, leur féminité, leur position en miroir (l’un de dos l’autre de face), ne manquent pas d’évoquer aussi Guiomar, et contrastent avec l’aigreur et la mélancolie du texte (tournure négative, temps du passé, lexique évoquant la mort et la désolation: “murió”, “más humilde”). Le collage fait donc intervenir la non-coïncidence, la dissociation texte-image, non seulement comme principe d’agencement mais comme mode de discours – un discours “mixte”, né de l’interaction contrastée de l’iconique et du verbal. Par ailleurs, ce collage, publié aux éditions Calambur en 2007, dans une anthologie réalisée par le poète lui-même (López Gradolí 2007: 223) est retravaillé par l’auteur en 2013 dans *Libro de collages* (López Gradolí 2013: 21). Les bribes de texte apparaissent sur l’espace de la page exactement à l’identique mais le fond iconique, représentant le corps de femme, a totalement disparu. Une épaisse couche de peinture composée d’aplats rectangulaires de différentes nuances de bleu a entièrement pris possession de l’espace, comme si la mer

avait finalement englouti le souvenir de la relation amoureuse et du corps de Guiomar. Les mots sont plaqués, séparés par la peinture qui semble sur le point de les effacer eux aussi. La forme de ce second collage illustre le procédé de dissociation opérée, non seulement par le collage, mais par la confrontation *des* collages.

En effet, l'existence de ces deux collages consacrés à A. Machado indique sans nul doute que chez A. López Gradolí, l'hétérogénéité, non seulement intrinsèque à la pratique collagiste mais observable dans la pluralité des collages dont sont constitués les recueils, n'exclut pas la continuité (interne aux collages, ou entre collages). Cette continuité est maintenue grâce à la lecture, bien sûr, mais également par le travail réitéré des mêmes objets qui acquiert de ce fait une dimension durative. Ainsi, la pratique collagiste est essentiellement répétitive, chez A. López Gradolí. Non seulement le même geste de découpage-collage de fragments est plusieurs fois réitéré sur une même œuvre, mais le rapport des œuvres entre elles se fait également d'après une logique de répétition et variation. S'il existe deux collages présentant un texte identique renvoyant à Antonio Machado, ce sont également deux collages qui commencent presque de la même façon: "Ahora repaso leo un lejano poema mío" et "Ahora leo un lejano poema mío" (2013b: 18 et 20). Plus qu'une répétition des objets, il s'agit bien d'une répétition du geste, un "refaire" continu qui souligne l'existence d'un sujet né précisément de la multiplicité et de la redondance du dire. Ce travail identique et répété des objets, dans le collage, y définit la voix-je.

Certaines compositions de *Libro de collages* renvoient précisément à l'expérience artistique et poétique de l'auteur. Les premiers mots du collage "Ahora repaso leo un lejano poema mío" soulignent cet effort de souvenir accompli par le poète qui relit ("repaso", je révise) son œuvre dont certains fragments se répartissent sur la page : les termes "sabor" de *pedra abandonada con deslucido sol* rappellent le titre de son premier recueil *El sabor del sol*. Les images, quant à elles, évoquent principalement des paysages ensoleillés qui font écho au titre de ce livre et qui peuvent renvoyer aussi bien à l'espace-temps de son écriture qu'à celui de sa lecture. Pour J.-Y. Bosseur:

[Le collage] offre la possibilité de faire intervenir le temps, le passé de l'artiste lui-même, sa mémoire, et de mettre en état d'interpénétration plusieurs strates de son travail antérieur. Les objets collectés

constituent dès lors la base d'une sorte d'autoportrait de l'artiste qui se forge un vocabulaire d'éléments reflétant de manière privilégiée son milieu, tant psychologique que culturel. (2010 : 103)

Ici, le collage invite au retour en arrière, à la confusion des temporalités, jusqu'à la projection dans le futur, l'insertion d'un sujet dans un parcours exposé à travers sa chronologie : "versos escritos hace tiempo que algún poeta recobrará" [des vers écrits il y a longtemps dont quelque poète se souviendra].

Le questionnement du sujet et l'introduction d'une perception subjective constituent la problématique fondamentale soulevée par le recueil *Quizá Brigitte...* Les caractéristiques littéraires de ce recueil (choix du livre comme support, présence permanente du texte) révèlent la permanence d'un sujet, qui apparaît d'abord au travers d'une conscience qui observe et rassemble les objets disposés dans le collage. Cette présence, persistante au long du recueil, est révélée clairement dans la forme continue et narrative du poème "Quizá Brigitte", situé après les collages, dans l'édition de 2013. Ainsi que l'explique A. López Gradolí lui-même (2013a: 7), ce long poème de vingt-et-unes pages est à l'origine du texte superposé au collage d'images: il s'agirait donc d'une autocitation, pratique qui, selon P.-J. Varet, est d'ailleurs "issue de l'esprit du collage" (Varet 2006: 13). Or, ce poème figurait dans l'édition de 1971, mais depuis, changements et ajouts ont été effectués. Par ailleurs le poème a été déplacé du début du recueil (dans l'édition de 1971) à la fin (dans celle de 2013),<sup>30</sup> et il n'a été publié sous sa forme actuelle qu'en 2006.<sup>31</sup> S'il demeure la "source" des collages du point de vue chronologique de leur composition, il constitue, sur le plan de la diffusion des œuvres et sur le plan formel de la structure du recueil une sorte de collage "au second degré", soit un collage de collages. Au-delà de la superposition texte-image et donc de la dualité apparente, ce glissement statutaire du poème verbal, à la fois source et produit des collages, montre l'imbrication, dans ce recueil d'A. López Gradolí, de la voix du sujet, et des objets qu'il manipule. Le langage collagiste, certes élaboré à partir d'une mixité générique et artistique (photos et poèmes, image et texte) tient à cette permanence d'un geste – celui du sujet, à la reconnaissance du même sous la diversité des images.

Cette présence permanente s'institue d'abord dans son rapport à l'autre, à travers le dialogue, perpétuellement ébauché et déçu, toujours recommencé, avec cette figure apostrophée à la seconde personne du singulier, l'actrice Brigitte Bardot. C'est dans son



évoquant de ce "tu" que la voix se pose. Si le motif de l'œil est quasi omniprésent, tantôt réitéré sur une même page (dans "Brigitte Bardot. Como viajar"), tantôt zoomé (dans les collages "Teléfono Barajas" ou "Bribri"), tourné vers l'objectif (dans "Mirar"), ou encore mis en valeur par les lignes d'écriture qui encadrent le regard sans le traverser,<sup>32</sup> c'est que l'œil de B. Bardot renvoie, par un effet de miroir, à celui du voyeur, collectionneur et colleur de photos, mais aussi locuteur du texte. En face du collage "La línea los esquemas", deux visages masculins apparaissent sur le collage "Que hora que mañana", sur la page de droite : cette disposition en miroir pourrait illustrer le rapport entre objet observé et observateur. C'est bien le sujet lui-même qui se dit à travers l'évocation du "tu", sa représentation, mais surtout les processus d'agencements et de dispositions qu'il effectue sans cesse.

Parmi ces processus, la répétition, qui fonde la dynamique structurale du recueil (et ses trente-et-uns collages) est, encore une fois, fondamentale. Elle est d'autant plus marquante que, par leur nature même, ces images, photos d'une star célébrité extraites de revues populaires, provoquent un sentiment de déjà-vu.<sup>33</sup> Lorsqu'A. López Gradolí évoque la force d'une "culture essentiellement visuelle" où "la linéarité du signe linguistique se brise sous le coup de l'accumulation et de la saturation d'un bombardement constant d'éléments visuels" (2013a: 72),<sup>34</sup> on comprend l'intention que recouvre la dimension répétitive de son travail. Les images non seulement répètent inlassablement au lecteur-spectateur l'image de B. Bardot (qu'elles figurent majoritairement), mais elles lui confèrent une présence réelle. La redondance des motifs donne une impression d'accumulation quasi obsessionnelle: les regards sont démultipliés dans le premier collage (López Gradolí 2013a: 11), ou les bouches (fermée, puis entrouverte) se font écho dans le collage "Espero Brigitte...". Pour François Dagognet,

la prolifération, l'alignement inouï des mêmes articles leur donne plus de présence, comme si l'engloutissement de l'unique dans le flot du nombre nous permettait d'en mieux saisir l'essence". (Dagognet 1989: 194)

Le collage prétend-il saisir l'essence de son objet (Brigitte Bardot) par la multiplication des perspectives comme les artistes cubistes ? Dans la composition "Será nocivo..." (López Gradolí 2013a: 15), le passage d'un fragment à l'autre s'organise par la

diversité des focalisations et les effets de zoom arrière : gros plan sur un œil (en milieu de page), puis cadrage de toute la partie haute d'un visage (un peu plus bas), visage entier (à gauche de l'œil) et finalement, visage et cou (un peu plus haut).

L'objet est au centre, non seulement du processus créateur, mais du cheminement de la lecture dans "Brigitte Bardot. Como viajar..." (*idem*: 40). Le collage est formé à partir de deux photos du visage, coupées en bandes horizontales placées sur la page, plus ou moins décalées à droite ou à gauche<sup>35</sup>, qui alternent mais conservent leur ordre original. Les deux visages de B. Bardot sont donc imbriqués. Chacun peut être reconstitué aisément lors d'une lecture qui prendra la forme d'un processus de reconnaissance et de reconstitution de l'identité, et la recherche d'une essence d'autant plus forte qu'il y a duplication.

La répétition, spécifiquement dans le collage, donne corps au discours érotique,<sup>36</sup> également proche du fétichisme. Olivier Quintyn parle de "fétichisme de la marchandise" à propos du collage (Quintyn 2007: 35).<sup>37</sup> Les fragments de corps nu, bras, coude, genou, mollet, qui occupent toute la surface du collage "Quizá Brigitte avión horario Air France" (López Gradolí 2013a : 14) ne permettent pas la reconnaissance du sujet. En nous plongeant directement dans la sphère de l'intime, dans les plis de son corps, dont la position, le bras légèrement replié, rappelle celle de l'étreinte, l'appréhension du corps par le toucher est suggérée alors que sa perception visuelle globale nous échappe. La distance vis-à-vis de l'objet photographié (le corps féminin) est insuffisante pour qu'on en ait une réelle vision. Le discours du collage, justement parce qu'il est scrutateur et répétitif, dissout la figure. Dans le collage "La líneas los esquemas" (*idem*: 32), le corps humain scruté de près en devient méconnaissable : une aisselle, un bout de bras, un morceau d'œil (tellement zoomé qu'on ne perçoit pas la pupille), une mèche cheveux observée à la loupe... Tout cela ne révèle pas globalement le corps, encore moins l'essence de l'objet. Le regard impudique empêche de "voir" et ruine la tentative désespérée du sujet d'établir un contact ou, ici, un réel dialogue avec B. Bardot. Dans le texte superposé au premier collage, les expressions "puntos de fuga" [point de fuite] et "inútiles palabras" [mots inutiles] expriment bien cette incapacité du collage à saisir vraiment son objet.<sup>38</sup> La répétition fragmentée de la figure, dans le collage, le voue-t-elle à la destruction?<sup>39</sup>

Omniprésent, le corps se perd sous la multiplicité des fragments, leur redondance en annule l'originalité, et leur caractère lacunaire dissout sa forme naturelle.<sup>40</sup> Dans le poème "Teléfono Barajas", plusieurs fragments de photos de parties du corps se dispersent sur la page : ici, des fesses et des cuisses nues, là, un profil de visage, ailleurs, un œil, puis une silhouette entière ou encore un front... Dans le poème "Distante paisaje" (*idem*: 21), l'on observe, pêle-mêle pied, visage, décolleté, et jambes ; dans le poème "Bri bri" (*idem*: 35) : mains serrées, profil du visage, œil à l'envers. A chaque fois, les détails du corps dispersent et empêchent sa réelle présence, menant parfois à l'aliénation monstrueuse. En atomisant le corps par des opérations répétées de découpage et collage, le locuteur se l'approprie par une manipulation de la matière.

Cette manipulation est certes aliénante. Elle apparaît dans certains cas comme dévastatrice. Dans le collage "Mirar" (López Gradolí 2013a: 20), un effet de glissement vertical organise les mots en colonne au côté des images. Le verbe "mirar" [regarder] est décliné en "mirarte" [te regarder] puis en "mirar te" [regarder te], tournure agrammaticale où le détachement du pronom personnel complément d'objet semble marquer le délitement de cet objet. Il annonce finalement l'appropriation, formulée dans l'expression suivante "te a ti tomar" ["te toi prendre"]. La forme grammaticalement incorrecte trahit ce désir de possession désinhibé et délesté des règles tant linguistiques que morales. Les lignes suivantes évoquent un rendez-vous fantasmé ("¿a que hora?") où, peut-être face à l'impossibilité de le concrétiser, le verbe se déforme *via* les néologismes ("te pastas"). La requête ("te pido", je te demande) se fait persécution violente ("te piso a ti te", je te piétine). Le regard se mue progressivement en une volonté de puissance, où le locuteur "épris" souhaite à son tour "s'emparer" du corps qui le fascine, peut-être jusqu'à le dévorer. Dans le collage "Tengo tus nombres" (López Gradolí 2013a: 12), la jambe d'une femme semble sortir de la bouche d'un petit garçon sans qu'on puisse dire s'il la gobe ou la recrache, et qui pourrait constituer un *alter ego* du locuteur. Par ailleurs, son oreille, trop grosse proportionnellement au reste du visage, fait également l'objet d'un découpage-collage qui pourrait symboliser l'indiscrétion de cette attention constante pour B. Bardot. Dans le texte qui se superpose à ce collage, ce désir d'appropriation est également marqué par la formulation de plusieurs noms propres qui renvoient à la vie privée de B. Bardot

(Günter, Nicolas, Madrague) et que le lecteur affirme posséder (“tengo tus nombres”) à partir de cette seule mention verbale. Par le biais du langage verbal mais principalement du nom, comme révélateur de la vie privée de l’actrice, l’espace du collage devient le lieu d’une tentative de communication intersubjective comme l’indique la confrontation des deux expressions “nombres míos” et “los nombres tuyos”.

Or, tout au long du recueil, c’est bien cette dimension intersubjective qui est mise en question par la forme collagiste, ou plutôt l’effort répété, par le locuteur, pour l’établir. À la dynamique répétitive évoquée plus haut, s’ajoute l’alternance entre proximité et éloignement vis-à-vis de l’objet figuré par le collage.<sup>41</sup> Dans environ un tiers des compositions du recueil, une photographie unique du visage occupe toute la page. Il est également des collages où seules deux ou trois fragments occupent tout l’espace. Il ne s’agit plus d’un agencement répétitif du multiple comme observé plus haut : adorée, la figure de l’actrice semble “intouchable”, fût-ce par les ciseaux du collagiste, et échappe au sujet qui tente de la saisir (de lui parler, de la comprendre, d’ébaucher un dialogue). Il est révélateur que ce soit dans les photos où l’actrice apparaît le plus apprêtée, voire déguisée (*idem*: 31) et donc magnifiée, que le procédé collagiste s’interrompt. Ce phénomène surgit surtout à la fin du recueil. Sur le collage “La soledad” (*idem*: 41), trois photos de B. Bardot font apparaître successivement son regard comme fuyant, détourné ou caché par des lunettes noires. Il est de nouveau détourné dans le collage suivant (“Bri bri”), et de nouveau caché dans celui d’après (“Amanecer lentísimo”). Enfin, dans le dernier collage du recueil (*idem*: 44), deux photos disposées l’une sous l’autre occupent toute la page, mais cette fois le regard est coupé. Cette progressive fuite, puis disparition du regard – qui fait pendant à son omniprésence observée dans la majeure partie du recueil – illustre la fragilité du collage, son incapacité, finalement, à accrocher la figure qu’il représente, comme si l’objet véritable du collage n’était pas dans les motifs collés (en l’occurrence une personne) mais bien dans le regard du “colleur” et dans l’élaboration d’un discours.

D’ailleurs, dans le texte du collage “Bri bri ya no viene vibriene vibrante” (*idem*: 42), la formation de néologisme (“vibriene”) par concaténation (“viene” et “vibrante”) montre une nouvelle fois le délitement d’un discours traditionnel normé au profit d’une création inédite. La plupart du temps dans les collages à image unique, face à la beauté célébrée, le

texte n'évoque que des souvenirs figés, des sensations atemporelles. Dans tout le recueil, il est question à plusieurs reprises, de rendez-vous manqués,<sup>42</sup> de réjouissances par procuration.<sup>43</sup> Or, au contraire, dans ces poèmes finaux alors que le sujet semble y renoncer finalement, aux rencontres fantasmées se substituent des impressions sensibles (couleurs, senteurs, contacts) qui marquent un contact direct avec le réel : "La espera es a veces azul oscureciéndose unas hebras violetas Una especie de musgo humo sin consistencia" [L'attente est parfois bleue, les herbes violettes s'assombrissant Une sorte de musc fumée sans consistance] (*idem*: 31). Le terme "espera" (attente) ne relève plus du fantasme mais bien d'une situation monotone et mélancolique, qui est celle de l'adorateur anonyme. L'absence de verbe (autre que "ser"), ici, est d'ailleurs révélatrice. L'impossible quête, menée à travers le collage, d'une figure toujours fuyante, conduit finalement le locuteur à se dire *via* le manque, le vide, l'aporie.

Loin d'être anecdotique et de ne caractériser que le seul recueil *Quizá Brigitte...*, cette dissolution de la figure renvoie au "caractère diffus du sujet postmoderne" que Juan José Lanz voit comme un "je nomade, un je non pas tant fragmenté que dispersé" (Lanz 2014: 17),<sup>44</sup> et qui selon nous se réalise dans la forme collagiste. Curieusement, c'est le caractère fragile, non essentiel, voire hasardeux de son discours qui le fonde et le pose en tant que voix. Max Bense rappelle l'"indétermination fondamentale de la réalité esthétique" (Bense 2007: 440) en reprenant une idée de Nietzsche: "toute grande œuvre se distinguerait par le fait qu'elle pourrait aussi, dans ses grandes lignes, être pensée autrement" (*idem*). Le collage ne peut exprimer la voix que fragile, fuyante et friable. D'abord, cette dispersion de la voix s'observe dans la forme collagiste elle-même. Olivier Quintyn souligne qu'il "redouble, dans sa structure formelle [...] le geste d'identification et de sélection de la matière pour qu'elle devienne un signifiant : il en exhibe même le processus de saisie" (Quintyn 2007: 59). A travers la forme du collage c'est le geste de l'artiste qui se laisse voir. On perçoit les déchirures du papier dans la composition "Que hora de que mañana" (López Gradolí 2013: 53), les coups de ciseaux maladroits ("Rocafort", *idem*: 5), la superposition des lettres rendant le texte guère lisible (dans "Así somos los españoles", *idem*: 7), l'usure des images collées, les coulures ou éclats de peinture (dans un collage poétique consacré à Juan Gil Albert (López Gradolí 2013: 19). Ces procédés trahissent la fragilité et la maladresse du

geste et du sujet. V. Oncins décrit une “esthétique de la déchirure, imposant l’inachèvement, le retrait du matériau, par porosité au vide, c’est-à-dire une forme de disparition de la décision du geste, a succédé à l’esthétique de la découpe” (Flecnioakoska 2000: 15). Cette fragilité est également marquée, dans plusieurs collages d’A. López Gradolí, par la présence du blanc de la page, d’espaces non travaillés où n’apparaît aucun discours, ni iconique ni verbal, c’est-à-dire qu’ils ne constituent pas de collages du fait de leur nature mais intègrent le collage par leur continuité avec les fragments.

L’expression de R. Munier “une épiphanie du manque” (citée par Susini-Anastopoulos 1997: 99) pourrait décrire cette esthétique. Dans le poème “Ahora leo un lejano poema mío” de *Libro de collages* la présence du blanc de la page, d’espaces “vides”, mais également d’espaces non signifiants est particulièrement frappante. Les fragments figuratifs y sont très réduits, largement minoritaires : on distingue à peine quelques feuilles d’une plante, quelques cordes de guitares, une mèche de cheveux. Au contraire, des images plus larges non figuratives, provenant sûrement de papier peint, prennent possession de la majeure part de la page, par des aplats de couleurs (bleu, orange, brun). Éparpillés sur la page sans la recouvrir totalement, ces fragments de tailles presque égales ne se superposent que très peu les uns aux autres. Ils dessinent un damier coloré et dialoguent par la complémentarité de leur couleur (orange/ bleu) et des contrastes qu’ils entretiennent (chaud/ froid, noir/ blanc), mais aussi par la fragilité apparente de leur arrangement et la possibilité d’une béance soudaine, entre deux fragments, qui en découle. Pour Olivier Quintyn, “la démarche collagiste, entendue comme mode de pensée, incarne alors le propre paradigme de l’œuvre moderne avec ses possibles et ses apories, ses puissances et ses limitations” (Quintyn 2007: 69). Mais paradoxalement, la sensation de vide qui découle inévitablement de zones blanches s’accompagne d’un sentiment de suffisance. Le collage met en évidence sa structure en trois dimensions, puisqu’il n’apparaît plus comme une surface recouverte, mais comme un lieu tantôt épais, tantôt creux, où les papiers se superposent à la page, désormais visible. De même, le texte qui est presque le même que dans le poème précédent (évoqué plus haut) connaît une légère modification : “Repaso leo un poema mío”. Le verbe “repaso” est supprimé. Le balbutiement (“repaso leo”) fait place à un discours clair, un verbe d’action bref. Loin d’être associé à une sensation de perte, l’importance grandissante du blanc

marque au contraire la possibilité d'une lecture, désormais présentée comme possible : "la indolencia mía a leer los versos escritos hace tiempo leídos a un amigo en voz baja ahora" [mon indolence en lisant les vers écrits il y a longtemps lus à un ami à voix basse à présent].

Sur la page du collage, la présence d'espaces blancs, de vides, constitue le paradoxal espace nécessaire à la voix pour se dire. Cette modalité de présence du sujet, qui prend son sens dans les apories, adopte une forme littéraire, dans le texte poétique verbal de trois pages qui survient après le cinquième collage du recueil (López Gradolí 2013a: 18-20). En effet le discours verbal qui envahit la majeure partie de l'espace apparaît ici en blanc, sur fond noir, comme pour symboliser cette présence-absence, ce dire par le vide. Par ailleurs, la forme générale du texte accorde une large place aux creux du discours : alinéas, espacements en milieux de ligne se multiplient progressivement, au fil des trois pages du poème. La troisième page, en effet, est fendue d'un grand espace vide (noir) qui "traverse" quatre lignes et qui semble "repousser" les mots vers les bords de la feuille. L'absence de ponctuation pourrait elle aussi apparaître comme un amoindrissement de la voix, dont les articulations, les modulations n'ont plus cette marque visible. Pourtant, cette typographie blanche révèle une puissance de discours, une présence, parce qu'elle s'impose par d'autres biais, iconographique. Les caractères majuscules adoptés d'un bout à l'autre lui confèrent une présence majestueuse sur la page, puis le fond noir n'apparaît pas comme un espace vide où l'écriture se perd mais comme une surface peinte. En effet, il est lui-même situé sur une page blanche et encadré de marges dues aux normes éditoriales (où apparaît par exemple le numéro de la page). Par ces marges, les trois pages sont de fait coupées les unes des autres, et leur juxtaposition renvoie à un triptyque plutôt qu'à un texte unique. C'est là une nouvelle forme de pratique collagiste, d'arrangements pluriels, où le procédé de la superposition est bien sûr mis en œuvre autrement que dans les collages précédents. Pourtant, là encore, espace iconique et espace textuel se superposent.

En outre, on peut également considérer ce texte comme un collage littéraire de par sa syntaxe et sa métrique : enjambements fréquents, longueur diverse des fragments de phrases avec rejet de certains mots ou noms comme "MUCHACHA" ou "BRÍGIDA" (*idem*: 16), séparés par des blancs, qui rappellent les collages précédents autour de Brigitte Bardot. L'énumération reproduit syntaxiquement le phénomène du collage exhibant le jeu de

coupures successives qui élaborent la lecture verticale du poème: “ESTOS POEMAS / LE GUSTARAN A ENRIQUE URIBE / A JOCHEN GERZ / A CARLOS EDMUNDO DE ORY”. On observe ici que la coupure remplace les marques syntaxiques (connecteurs, etc.) et la ponctuation. On peut dire, comme dans le collage de fragments iconiques, que la coupure *est* une syntaxe de ce texte. Abrupte, elle souligne la “force d’extranéité” du fragment dans le collage (Quintyn) juxtaposant parfois les temporalités, à travers les artistes évoqués dans le texte : “VICENTE ES ALEIXANDRE AZUL VICENTE / ESE POETA QUE SABE HABLAR DE ESTRELLAS / LOS ENVIARÉ A JULIEN BLAINE” (le pronom “los” renvoie à “estos poemas” mentionné plusieurs lignes plus haut).

Par ailleurs, la première page de ce poème présente une dimension métatextuelle, dès le premier vers avec l’expression “estos poemas”. Le locuteur exprime, à la première personne une expérience d’écrivain face à un texte ou une œuvre collagiste, déjà écrite, qu’il se propose de diffuser: “los enviaré” [je les enverrai] ; “yo leeré este poema de Brigitte” [je lirai ce poème sur Brigitte]. Ce qui frappe, surtout, dans cette première page, c’est les noms propres de huit écrivains ou poètes que le locuteur mentionne tour à tour (répétant plusieurs fois certains noms comme celui de V. Aleixandre). La rupture semble totale, avec les collages précédents, semblable à un véritable “saut” du fantasme au réel. Pourtant, au bas de la première page, par le biais d’une nouvelle évocation des vers, on retrouve la thématique centrale du recueil, lorsque Brigitte Bardot est à nouveau mentionnée. C’est la réalité elle-même du texte littéraire qui fait surgir l’imaginaire : “estos versos / inmóviles o de reflejo cuando pienso / que has de llamar muchacha Brígida” [ces vers/ immobiles ou en miroir lorsque je pense / que tu dois appeler jeune fille Brígida]. Les jeux de mots et glissements de paronomases, semblables à ce que l’on trouve ailleurs, dans le texte superposé au collage, renvoient, là encore, à une écriture du fantasme qui procède par associations d’idées, sans autre logique apparente que la permanence d’une conscience: “cuatro contrario cointreau cantaré” [*cuatro* contraire cointreau je chanterai]. La troisième page, enfin, renoue sur le plan sémantique avec la situation d’écrivain évoquée d’abord, mais sans dimension métatextuelle: “unos poemas” se substitue à “estos poemas”. La structure tripartite du poème textuel opère donc une sorte de cheminement entre le regard distant et critique du poète sur son œuvre d’une part, et l’adhésion sans borne de



l'écrivain à ce discours focalisé sur l'objet unique qu'est l'actrice d'autre part. A la lecture de la première page, surtout, on pourrait prendre ce poème textuel inséré entre les collages comme une mise en garde : le recueil est un jeu, un poème-collage destiné à être lu et observé publiquement (comme l'indique l'avalanche de noms propres). Pourtant, l'évolution que renferme le poème textuel lui-même indique que cette dualité est factice. Le "je" qui sonde l'intimité de B. Bardot est le même que celui qui prétend inscrire ce poème dans une esthétique avant-gardiste (plusieurs des noms énumérés renvoient à des poètes expérimentaux). Il n'y a pas de contradiction entre le "fan" qui s'aliène dans son illusion et son adoration, et l'écrivain lucide qui convertit cette adoration en œuvre poétique. Si le collage soulève, par sa forme fragmentée, dispersée, la question de la possibilité du sujet de se dire non pas par un discours unique, mais par une pluralité de fragments nécessairement lacunaires, ambigus et fragiles, ce poème nous invite à reconsidérer l'altérité impliquée par cette dispersion, conçue non comme une rupture, mais comme un moyen de revenir à soi. La fragmentation de l'espace et la dissolution des lieux conduisent, en dernier recours, à l'intime, à approcher le sujet "par l'extérieur".

Les collages d'Alfonso López Gradolí sont continuellement pris dans des dynamiques contraires : choc des fragments multiples, rassemblés pour la construction d'une voix unique, étrangeté des objets évoqués par le collage (personnage, comme B. Bardot) et reconnaissance par le lecteur, identité et permanence d'un sujet, acteur du collage puisqu'il en organise la disposition tout au long du recueil. Ces dynamiques participent d'un effort pour retrouver une voix unique. Le sujet se cherche dans les objets qui l'entourent, dans les lieux qu'il déconstruit, réélabore et réinvente (en utopie, en hétérotopie) et se trouve non pas à travers l'exploration en profondeur de l'intimité du sujet – Cela est-il encore possible pour l'artiste contemporain ? – mais "par l'extérieur", c'est-à-dire en s'observant à travers ses marques, le poids de ses gestes, l'effet de ses opérations, à travers les objets qu'il manipule, à ce qui nous semble être le plus étranger et qui, pourtant, ramène à son indiscutable présence.

## Bibliographie

- Alvar Manuel (2005), "Introduction", in Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 68-69.
- Assoun Paul-Laurent (1985), "Pour une histoire philosophique de la répétition", in Jacques Ruffié (org.), *Répétition et variation*, Paris, PUF.
- Augé Marc (1994), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion.
- Bense Max (2007), *Aesthetica*, Paris, Cerf.
- Boso Felipe (1972), "El proceso de absolutización del lenguaje en España", *Poesía hispánica* n°240: 10.
- Bosseur Jean-Yves (2010), *Le collage, d'un art à l'autre*, Paris, Minerve.
- Chassay François (2002), article "Fragment", *Dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (éd.), Paris, PUF: 308.
- Chol Isabelle (2000), "Cela fait dess(e)in. Pierre Reverdy, poète typographe et calligraphe", Durrenmatt Jacques (org.), *Calligraphie / typographie*, Paris, L'Improviste: 208.
- Dagognet François (1989), *Éloge de l'objet*, Paris, Vrin.
- Flecnioakoska Jean-Louis (2000), *Le collage et après*, Paris, L'Harmattan.
- Foucault Michel (1984), Dits et écrits, "Des espaces autres: heterotopia" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité* (1984), n°5, 46-49, <<http://desteceres.com/heterotopias.pdf>> (consulté le 7/06/2016)
- Freud Sigmund, "L'inquiétante étrangeté" (1976), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard.
- Krzywkowski Isabelle (1999), *Le temps et l'espace sont morts hier*, Paris, L'Improviste.
- Lanz Juan José (2014), "Poéticas del fragmento y esquirlas dialógicas en la poesía española reciente (1992-2013)", *Ínsula*, n°805-806: 17.

López Gradolí Alfonso (1971), *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, Madrid, Parnaso 70.

— (2006) *Quizá conmigo y otros poemas*, Valladolid, Tansonville.

— (2007) (éd), *Poesía visual española. Antología incompleta*. Madrid, Calambur.

— (2013a) *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, Madrid, Libros del aire, collection Jardín Cerrado.

— (2013b) *Libro de collages*, Navarrés, Babilonia, Pliegos de la visión, n°48, <<http://www.edicionesbabilonia.com/index.php?section=gallery&libro=62>> (consulté le 7/06/2016)

Pérez Carlos (org.), (2003) *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo*, Madrid, Ministerio de la Educación, la Cultura y el Deporte.

Pougeoise Michel (2006), *Dictionnaire de poétique*, Paris, Belin.

Quintyn Olivier (2007), *Dispositifs / dislocations*, Paris, Al Dante.

Rey Alain (2000), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert.

Sarmiento José Antonio (1990), *La otra escritura, la poesía experimental española*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-la-Mancha.

Susini-Anastopoulos Françoise (1997), *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris, PUF.

Varet Pierre Jean (2006), *Le collage à l'aube du XXIème siècle*, Paris, Artcolle.

— (2009) *L'art du collage dans tous ces états*, Plémet, P. J. Varet.

**Lucie Lavergne** (1983) est agrégée d'espagnol et Maître-de-conférences à l'Université de Clermont-Ferrand. Elle est spécialisée en poésie espagnole contemporaine et a consacré sa thèse au rythme et à l'espace de l'écriture, dans six recueils poétiques du XXe siècle de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Pere Gimferrer, et Leopoldo María Panero. Ses articles traitent de la visualité du texte et du lien texte-image, notamment dans la poésie expérimentale et visuelle, des années 1960 à aujourd'hui. Elle s'intéresse également à la poésie érotique, à la poésie des femmes et à la thématique du corps.

## NOTES

---

<sup>1</sup> Le collage "élabore un nouveau contexte à partir de l'hétérogénéité même des objets réunis" (Quintyn 2007: 24).

<sup>2</sup> Julio Campal, fondateur du groupe "Problemática-63" (et de la revue du même nom), peut être considéré comme la figure majeure de la poésie visuelle des années 1960-70, en Espagne. Sa présence du collage dans son œuvre indique la place centrale occupée alors par le procédé collagiste.

<sup>3</sup> Par exemple la composition "Olvido" de *Mitogramas*, de 1978 (reproduite dans Sarmiento 1990: 112) ou bien un fragment de "Arena", de *Prosa*, 1980 (*idem*: 113).

<sup>4</sup> 1968 est l'année de parution de son premier recueil *Sabor del sol*, 2009 celle de son dernier recueil, *Las profundas aguas*. Il est également l'auteur de *Los instantes* (1969), *El aire sombrío* (1975), *La muchacha de espigas* (1977), *Las senales de fuego* (1985), *Una sucesión de encuentros* (1997), *Los signos de la soledad* (2000), et *Los días luminosos* (2002).

<sup>5</sup> Citons *Poesía hispánica* (n°232, Madrid, 1972); *Azkente* (n°4, Munich, 1972), *Ínsula* (n°314-315, Madrid, 1973). Une liste de ces publications se trouve sur le site Boek 861, suivie d'une anthologie de l'œuvre d'A. López Gradolí. [https://issuu.com/boek861/docs/alfonso\\_lopez\\_gradoli\\_\\_poemas\\_visuales](https://issuu.com/boek861/docs/alfonso_lopez_gradoli__poemas_visuales).

<sup>6</sup> Dorénavant, nous utiliserons l'abréviation: *Quizá Brigitte...*

---

<sup>7</sup> "Tout au long du XXème siècle il est devenu clair que ce terme ne pouvait être réservé exclusivement aux arts plastiques mais qu'il concernait également de front la musique, la littérature, le cinéma, l'architecture" (Bosseur 2010: 7).

<sup>8</sup> Madrid, Libros del aire, 2013. Il s'agit de trente-et-uns collages, dont quatre en couleurs.

<sup>9</sup> Elle inclut les textes "Unas palabras preliminares" (*idem*: 7), et divers textes annexes, comme "Así acabó la historia" (*idem*: 45), relatant une tentative de rencontre avec B. Bardot suite à la première publication du livre de collage, et "Algo de historia alrededor de QB", bilan critique rappelant le contexte de la première publication et ses origines dans la poésie "concrète" (*idem*: 71).

<sup>10</sup> Première publication: *Quizá conmigo y otros poemas*, Valladolid, Tansonville, 2006.

<sup>11</sup> Il paraît dans la collection "Pliegos de la visión" des éditions Babilonia. L'ouvrage est consultable en ligne sur le site de la maison d'édition: <http://www.edicionesbabilonia.com/index.php?section=gallery&libro=62>

<sup>12</sup> Trois compositions de *Libro de collages* font exception et ne comportent pas de texte, par exemple un collage autour de Picasso où l'on trouve notamment des fragments des tableaux de sa période bleue (*op. cit.*: 29).

<sup>13</sup> "Celui sur Francisco Pino a six ans. Celui sur Pessoa a environ huit ans. Ceux sur Modigliani, sept ou huit." (López Gradolí, mail personnel du 3 mars 2016).

<sup>14</sup> Par exemple dans le collage de *Libro de collages* consacré à la peinture Marta Cardenas (López Gradolí 2013b: 8).

<sup>15</sup> Voir par exemple les collages "Aquí en el jardín" (*idem*: 7), le collage consacré à R. Alberti (*idem*: 10), ou le collage "En las largas sobremesas de mi casa" (*idem*: 13).

<sup>16</sup> Ces thématiques sont largement évoquées dans le recueil *Libro de collages*.

<sup>17</sup> Dans certains collages, une image unique fait office de toile de fond sur laquelle se superpose le texte.

<sup>18</sup> Isabelle Chol (2000: 208) souligne que le rythme visuel implique une lecture tabulaire.

<sup>19</sup> Seule une dizaine de collages, sur les trente-neuf que comptent le recueil de 2013, ne sont pas centrés sur un personnage et ne s'apparentent pas au discours biographique ou à l'hommage.

<sup>20</sup> Les photos de R. Alberti aisément reconnaissables sont aussi largement diffusées. Certaines sont disponibles sur le site officiel du poète. <http://www.rafaelalberti.es/FRE/BibliotecaVirtual/GaleriaSmall.php>

<sup>21</sup> Rafael Alberti, *A la pintura*, Buenos Aires, Losada, 1945.

<sup>22</sup> Celle-ci est reproduite dans l'ouvrage *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo* (Pérez 2003: 41).

---

<sup>23</sup> Cette photo fut prise à l'occasion d'un dîner en l'honneur du peintre Hernando Viñes et son épouse Lulú. Une trentaine de personnes figurent sur la photo originale. Sur le fragment découpé et collé par A. López Gradolí, on ne voit qu'Alberti lui-même et Acario Cotapos.

<sup>24</sup> Nous pensons entre autres aux gouaches *Poniente* et *La barca blanca*, reproduites dans *Entre el clavel y la espada* (Pérez 2003: 162-163).

<sup>25</sup> Le terme "signifie proprement 'en aucun lieu'" (Rey 2000: 3979).

<sup>26</sup> Freud: 1976.

<sup>27</sup> Il s'agit de l'affiche "La retaguardia no quedará abandonada", réalisée par Cervignon.

<sup>28</sup> Le "fantasme" est cité par M. Foucault dans sa conférence (*idem*) comme un nouveau type d'espace de la modernité: "nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantasme".

<sup>29</sup> Ce rapport est fait notamment Manuel Alvar (2005: 68-69).

<sup>30</sup> Voici ce qu'explique A. López Gradolí: "el número de versos era algo inferior, y ha tenido algunas adiciones y modificaciones durante más de las tres decenas de años transcurridos desde 1971" [Le nombre de vers était un peu inférieur et il a connu des ajouts et des modifications durant plus de trois décennies écoulées depuis 1971].

<sup>31</sup> Valladolid, Ediciones Tansonville, 2006.

<sup>32</sup> On trouve ce phénomène dans les collages "Poco de música" (2013b: 24), "Esto es un libro" (*idem*: 25), "Mi vida mi curriculum" (*idem*: 27), "La espera" (*idem*: 31), "Tú siempre, tú eras" (*idem*: 38), "Los finales" (*idem*: 39), "La soledad" (*idem*: 41), "Amanecer" (*idem*: 43).

<sup>33</sup> Jean-Yves Bosseur (2010: 93) explique: "Les matériaux du collage étant empruntés dans de nombreux cas à l'univers médiatique et aux images qu'il diffuse à foison à partir des années 1960, il n'est pas étonnant que les artistes du pop art américain ou anglais aient repris à leur compte ces effets de répétition qu'ils n'ont pas manqué de surgir jusqu'à la saturation dans la société de consommation".

<sup>34</sup> Citation originale: "Actualmente, entre nosotros, hay un proceso gradual y no acelerado de pérdida de hegemonía de la letra a favor de los códigos visuales y de una cultura esencialmente visual, donde cada vez el elemento icónico gana terreno a la letra escrita, donde la linealidad del signo lingüístico se rompe por la acumulación y la saturación de un constante bombardeo de elementos visuales".

<sup>35</sup> Ainsi, on observe tour à tour, de haut en bas: le front (sur la droite), puis les yeux (sur la gauche), des yeux encore (légèrement à gauche), la moitié inférieure du visage (centré) et enfin la bouche seule (centrée).

<sup>36</sup> Freud associe d'ailleurs d'abord la répétition au principe de plaisir (Assoun: 85).

<sup>37</sup> De fait, il ne s'agit pas tant, ici, de la *personne* de B. Bardot, ni même de son *corps*, que des images reproduisant ce corps, et donc d'objets.

<sup>38</sup> F. Susini-Anastopoulos évoque ainsi la "pratique esthétique mélancolique" associée au fragment (*idem*: 55).

<sup>39</sup> Assoun (*idem*) rappelle d'ailleurs qu'après avoir d'abord considéré la répétition relativement au principe de plaisir, Freud l'associe à la « pulsion de mort » et considère la répétition destructrice.

<sup>40</sup> Ce n'est pas le cas de tous les collages de ce recueil. Certains se basent sur une image unique qui sert de toile de fond.

<sup>41</sup> Cette dynamique d'alternance de tons n'est pas sans évoquer le genre littéraire du journal dont F. Susini-Anastopoulos souligne l'"affinité morphologique" avec la forme du fragment et "leur vocation commune à être 'écriture du sujet'" (1997: 73).

<sup>42</sup> "Es hora puedes llamarme a mi pobrecito alcohólico" (López Gradolí 2013a: 33).

<sup>43</sup> "Muchos instantes compartidos leyendo de tu vida" (*idem*: 22).

<sup>44</sup> Citation originale: "una poética del fragmento constata el carácter difuso del sujeto posmoderno e implícitamente la sospecha de que exista un discurso que le otorgue unidad; la sospecha de todo relato (de todo metarrelato) con aspiración de totalidad. [...] el sujeto posmoderno aparece como un yo nómada, no tanto un yo fragmentado, sino un sujeto disperso".





## Um vampiro tropicalista: A poética antropofágica de Torquato Neto

**Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro / Pâmella Pereira Magalhães**

*Universidade Federal de Uberlândia - UFU*

**Resumo:** Torquato Neto foi um importante divulgador da Antropofagia cultural, elaborada por Oswald de Andrade, entre a geração estética da Tropicália. Torquato foi, ele mesmo, um poeta altamente antropofágico, tendo criado sua obra através da absorção de estilos e imagens provenientes de outros autores. Este aspecto devorador se mostra coerente com a identidade vampiresca que ele construiu para si, em suas diversas manifestações artísticas. O presente trabalho examina a relação que sua poesia estabelece com os textos vítimas, concluindo que Torquato emprega o vampirismo literário como modo de afirmação existencial e estética.

**Palavras-chave:** Antropofagia cultural, sujeito poético, Tropicália

**Abstract:** Torquato Neto was an important divulgator of the Cultural Anthropophagy, elaborated by Oswald de Andrade, among the esthetic generation called as Tropicalia. Torquato himself was a highly anthropophagical poet by creating his work through the absorption of styles and imageries from other authors. This aspect of devourer reveals coherent with the vampiric identity that he boiled for himself, in his several artistic manifestations. This issue examines the relation that his poetry establishes with the victim texts, concluding that Torquato uses the literary vampirism as a way of existential and esthetical affirmation.

**Keywords:** Cultural Anthropophagy, poetic subject, Tropicalia

O poeta piauiense Torquato Neto é conhecido como um dos principais integrantes da Tropicália, movimento estético fortemente devedor da proposta antropofágica de Oswald de Andrade, cuja verve de irreverente criatividade inspirou toda uma geração de jovens artistas dispostos a empreender uma renovação da arte brasileira, mesmo em plena Ditadura Militar.

Implantado em 1964, o regime totalitário valia-se de violência física e simbólica, no intuito de formar um cidadão de acordo com seu ideário, “o que significava banir da mentalidade dos brasileiros todo e qualquer espírito de oposição e/ou contestação” (Rezende 2001: 82). De modo que o caráter opressor do governo ditatorial foi um obstáculo considerável aos novos artistas brasileiros de então – ironicamente estimulados pelo mesmo espírito contestador que distinguiu vários movimentos juvenis dos países ocidentais, durante os anos de 1960 e 1970. O primeiro período da Ditadura Militar, entre 1964 e 1968, também foi marcado pelos festivais de música popular, espaço significativo de divulgação de ideias, uma vez que estava diretamente ligado ao crescente poderio da indústria cultural brasileira (conjugando diversas mídias como rádio, televisão e indústria fonográfica) e ainda se encontrava relativamente livre dos censores do governo. O próprio Torquato encontrou seu lugar ao sol neste ambiente, gozando da condição de quase famoso, graças a sua reputação de letrista – sobretudo após “Louvação”, canção composta em parceria com Gilberto Gil, causar comoção no Festival Internacional da Canção de 1966.

Embalados pela grande projeção que os festivais lhe proporcionaram, vários destes jovens artistas envolveram-se com a proposta ainda mais subversiva da Tropicália, buscando seu espaço nas frestas mais frouxas do sistema. Durante o ano de 1967, diversos acontecimentos no mundo das artes em geral semearam o germe do novo movimento estético. Torquato estava muito próximo de todos os mais importantes focos do debate criativo que originou o Tropicalismo, tais como a cena de experimentação teatral do grupo *Oficina* ou as exposições de artes plásticas do seu amigo íntimo e grande interlocutor Hélio

Oitica. Mas, sobretudo, ele continuava suas parcerias musicais com Gil e Caetano Veloso, estrelas do festival de música daquele ano, frente mais visível do movimento diante do grande público.

Embora tenha tido momentos de articulação coletiva mais patentes, o Tropicalismo era de fato bastante heterogêneo, a tal ponto que, por diversas vezes, alguns de seus participantes negaram-lhe o caráter de movimento ou de grupo articulado. Importante precursor dos estudos sobre o tema, Celso Favaretto (2000) falava desde o início em “mistura tropicalista” e analisava o vínculo entre a Tropicália e a Antropofagia oswaldiana, citando Caetano Veloso em epígrafe, “O tropicalismo é um neo-antropofagismo”, e assinalando os procedimentos de devoramento estético postos em prática pelos tropicalistas:

O tropicalismo evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito das interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país no nível da história e da linguagem, devorando-as; reinterpreto em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, evidenciando os limites das interpretações em curso. (2000: 55-56)

Enfim, uma geleia geral, como tantas vezes reiteraria Torquato em expressão consagrada, que inclusive deu nome ao hino tropicalista que ele compôs com Gilberto Gil para o álbum-manifesto *Tropicália* ou *Panis et Circensis*, lançado em 1968, no qual participaram os mais importantes músicos e compositores do movimento. Valendo-se da premissa de que a estética tropicalista se pauta, principalmente (mas não unicamente), pela mistura e pelo confronto de componentes advindos da cultura de elite e da cultura de massa, podemos tomar esta canção como exemplar das propostas da Tropicália.

O título mesmo já era uma apropriação de uma frase do poeta concreto Décio Pignatari: “Alguém tem que fazer o papel de medula e osso na geleia geral brasileira”, como Torquato nunca se negou a explicitar (Neto 2004b: 375). Os primeiros versos da canção ganham ares de manifesto, ao anunciarem: “Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia” (Neto 2004a: 126); e o refrão de “Geleia geral” prossegue: “Ê bumba iê, iê boi / Ano que vem mês que foi/ Ê bumba iê, iê iê/ É a mesma dança meu boi” (*ibidem*). Destaca-se aqui a união de aparentes divergências, com a aproximação inusitada entre a

tradicional dança folclórica do Bumba Meu Boi e o recém-chegado ritmo do “iê-iê-iê” – nome dado ao *rock* brasileiro dos anos de 1960 pela indústria fonográfica da época, com o intuito de facilitar a divulgação do produto musical estrangeiro por um Brasil ainda pouco habituado a anglicismos (a expressão era uma corruptela do grudento refrão “yeah, yeah, yeah”, da canção “She loves you”, dos então iniciantes The Beatles).

A composição de Torquato e Gil insinua, portanto, as similaridades entre o ritmo aborígene e o ritmo alienígena: “é a mesma dança meu boi”, ao que responde o maestro Rogério Duprat colocando-os em diálogo na instrumentação musical tanto quanto na letra da canção. O burlesco trecho declamatório salienta a analogia: “É a mesma dança na sala/ No Canecão na TV” (*ibidem*), para a seguir fazer uma clara referência aos festivais de música do período, palco de tantas disputas entre a música brasileira tradicional e o *rock*, agora unificados na geleia geral das composições tropicalistas: “E quem não dança não fala/ Assiste a tudo e se cala/ Não vê no meio da sala/ As relíquias do Brasil:/ Doce mulata malvada,/ Um elepê de Sinatra/ Maracujá, mês de abril/ Santo barroco baiano,/ superpoder de paisano,/formiplac e céu de anil/ Três destaques da Portela,/carne-seca na janela,/ alguém que chora por mim (*idem*: 126-127).

Em tom laudatório embebido em autoironia, que satirizava o ufanismo característico do discurso da Ditadura Militar, a letra da canção exaltava a miscelânea de elementos por si mesmos já previamente marcados pelo hibridismo cultural: a mulata brasileira, o barroco baiano, o *jazz* urbano e *mass-media* do ítalo-americano Frank Sinatra, o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro e até uma empresa carioca especializada na fabricação de laminados imitando madeira (Formiplac). Tudo isso se encontra numa espécie de amálgama universal, um caldeirão onívoro que definiria a cultura brasileira como uma mistura de misturas, cuja exaltação, no entanto, é toda entrecortada por alusões ao nacionalismo totalitarista do regime de 1964.

Fredric Jameson (1985) entende que o pós-modernismo expressa a realidade intrínseca ao que ele denomina de “capitalismo tardio”, o qual tem como pano de fundo uma sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade de mídia ou dos espetáculos. Segundo Jameson, o pós-modernismo propõe um abrandamento das fronteiras entre a alta cultura, a cultura popular e a chamada cultura de massa. A maior parte das manifestações

pós-modernistas emerge contra algumas formas de modernismo canônico que haviam conquistado as universidades e espaços de exposição de arte. Os artistas pós-modernistas, diferentemente dos modernistas (que produziam uma arte ainda voltada sobretudo à elite e às instituições acadêmicas), incorporam às suas criações textos considerados sublitteratura, tais como, anúncios, biografia popular, mistérios policiais, ficção científica etc.

Sendo assim, pode-se perceber que, em muitos aspectos, a poética que Torquato propõe, no âmbito da Tropicália, assume marcas e elementos típicos da estética pós-moderna, dentre os quais se destacam a fusão entre alta cultura e cultura de massas, o intenso uso da intertextualidade e o humor derrisório. A partir da proposta antropofágica, os tropicalistas encontraram uma base reflexiva e intelectual que lhes permitia a incorporação crítica dos produtos da indústria cultural, justificando a partir daí a presença de uma multiplicidade de elementos nas obras tropicalistas advindos do cinema, da televisão, da publicidade e de outros discursos típicos da comunicação em massa. Segundo Favaretto “Ao participar de um dos momentos mais criativos da sociedade, os tropicalistas assumiram as contradições da modernização, sem escamotear as ambiguidades implícitas em qualquer tomada de posição” (2000: 25)

Favaretto entende que a Antropofagia serviu assim como um ponto de fuga, uma alternativa bem-vinda ao conflito gerado a partir das interpretações do Brasil propostas por um nacionalismo purista, em grande parte elaborado pela *intelligentsia* do Modernismo brasileiro e amplamente posto a favor dos discursos políticos de vários matizes ideológicos, ao longo do século XX. Como corrobora Andrade: “No jogo intertextual parodístico do ritual tropicalista é visível a presença do legado antropofágico, que se contrapõe aos discursos nacionalistas, adotados, naquele momento, tanto pela esquerda quanto pela direita” (2002: 71). Deste modo, por exemplo, não se precisaria mais ter de optar pela viola ou pela guitarra elétrica (dilema que chegou a provocar, ainda em 1967, uma Passeata Contra a Guitarra Elétrica), pelo samba ou pelo *rock*, pelo folclore brasileiro ou pelos filmes de Hollywood: a Tropicália juntava tudo com desembaraçado entusiasmo.

A frouxidão e miscelânea do projeto tropicalista incomodou parte considerável da crítica, do público e mesmo dos artistas, sobretudo uma parcela que vinha de um profundo compromisso com a arte engajada, como testemunha Heloísa Buarque de Hollanda (2004). A

estudiosa ainda apresenta Torquato Neto como um símbolo maior do “desbunde” tropicalista, que trocou os racionalismos políticos e estéticos da geração imediatamente anterior (concretistas e engajados) pela irracionalidade da poesia vivenciada como loucura, como um transe criativo – agora alimentada por diversas substâncias psicotrópicas (*idem*: 81). No entanto, Torquato se sentia à vontade com a malemolência estético-ideológica do movimento, inclusive justificando sua preferência pela denominação Tropicália (e não Tropicalismo), uma vez que esta pressupunha uma maior abertura para a busca estética individual e autônoma dos artistas ligados ao grupo. A declaração faz parte de um manifesto pessoal do poeta, justamente denominado *Torquatália III*:

escolho a tropicália porque não é liberal, mas porque é libertina. a antifórmula superabrangente: o tropicalismo está morto, viva a tropicália. todas as propostas serão aceitas, menos as conformistas. (seja marginal). todos os papos, menos os repressivos (seja herói). e a voz de ouro do brasil canta para você. (Neto 2004a: 63)

Essa miscelânea cultural também dá o tom em “Marginalia II”, poema musicado por Gilberto Gil. Aqui, é possível observar com grande clareza a habilidade com que Torquato decalca elementos provenientes de outros textos, moldando-os segundo seu intento expressivo, bem atento à lição da antropofagia oswaldiana. Dois textos de vocação patriótica, provenientes de diferentes posições na cadeia de produção cultural, são apropriados e desarticulados na letra de “Marginalia II”. De um lado, tem-se “Canção do exílio”, um dos textos mais emblemáticos do nacionalismo literário brasileiro: “Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o sabiá;/ As aves que aqui gorjeiam, / não gorjeiam como lá”. Nas estrofes torquatianas, a paisagem tropical, cantada pelo poema romântico de Gonçalves Dias, ganha o contraponto terrificante da miséria e da violência cotidianas da realidade social do país: “Minha terra tem palmeiras/ Onde sopra o vento forte/ Da fome do medo e muito/ Principalmente/ Da morte/ O-lelê, lalá” (Neto 2004a: 125).

De outro lado, à apropriação paródica da “Canção do exílio”, Torquato soma ainda o empréstimo do lema “Yes nós temos bananas”, que transitou por inúmeras produções da indústria cultural brasileira e internacional. Sua origem se deu em “Yes! We have no bananas” [“Sim! Nós não temos bananas”], título de um *hit* da Broadway, composto por Frank

Silver e Irving Cohn, em 1922. A canção norte-americana era uma reclamação, algo cômica, sobre os problemas de abastecimento dos países de inverno rigoroso; em contraposição, a versão ufanista brasileira – “Yes, nós temos bananas” – exaltava a fartura da natureza dos trópicos. Composta por Alberto Ribeiro e João de Barro (o “Braguinha”), foi um imenso sucesso na voz de Carmen Miranda que, fechando o ciclo, interpretou também a versão em inglês quando de sua entrada no cinema norte-americano: “Yes, nós temos banana/ Banana pra dar e vender/ Banana, menina tem vitamina/ Banana engorda e faz crescer”.

Mais uma vez, Torquato elabora um discurso poético em que a ode nacionalista é fraturada pela crítica social e política que o permeia. Se a fórmula “Yes nós temos bananas” fora bastante emitida como uma declaração de abundância tropical, em “Marginalia II”, a fórmula ressurge alterada, e mal se disfarça o escárnio triste com que o Brasil é visto como nação subserviente no jogo político internacional. A despeito das ilusões de grandeza vendidas pelo governo militar, o país permanece como uma nação marginal, absolutamente impotente para definir os rumos assustadores da Guerra Fria, que então se desenrolava em seus momentos mais angustiantes: “A bomba explode lá fora/ E agora, o que vou temer?/ Yes: nós temos banana/ Até pra dar/ E vender” (Neto 2004a: 125).

Paradoxalmente, mesmo estando no “fim do mundo”, em termos políticos e sociais, não é o Brasil que decide quando e como se dá o fim do mundo: “Aqui é o fim do mundo/ Aqui é o fim do mundo/ Ou lá” (*ibidem*). No avesso do mito da fartura natural, a tropicalidade brasileira se revela sombria e indigente: “Eu, brasileiro, confesso/ Minha culpa, meu degredo/ Pão seco de cada dia/ Tropical melancolia/ Negra solidão” (*idem*, 124), concebendo um lamento a partir do que antes fora uma marchinha carnavalesca nacionalista.

Tanto em “Marginalia II” quanto em “Geleia geral” – tomadas aqui como obras exemplares do período tropicalista de Torquato – o poeta recorta e remonta livremente, em novo contexto, citações, lemas, *blagues*. Torquato compõe a partir daí uma paisagem poética dinâmica, multifacetada, barulhenta, algo caótica, em que múltiplas vozes povoam o texto, confrontando-se, contrapondo-se, renegando-se, entredevorando-se.

Affonso Romano de Sant’Anna assinala a origem dadaísta da noção de colagem como técnica de composição, a qual veio a ser amplamente difundida pelas artes plásticas ao

longo do século XX, principalmente no seio da *pop art* da década de 1960, por meio de artistas como Andy Warhol e Daniel Spoerri – contemporâneos da Tropicália. Na concepção de Sant’Anna, a colagem ou *assemblage* (reunião, ajuntamento) é uma forma de apropriação, assim definida: “na apropriação o autor não ‘escreve’, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve, colocando os significados de cabeça para baixo” (2003: 46). Não significa que não haja ação criativa do artista, cuja intervenção é fundamental para que se obtenha o efeito desejado, em que o texto original sofre um deslocamento e assume novos sentidos.

De fato, a colagem inventiva de Torquato permite a convivência entre mundos díspares, colocando para dialogar entre si elementos de origens e intenções muito diversas, provocando uma familiaridade inusitada, que afrontava os padrões discursivos estabelecidos no Brasil ufanista da Ditadura Militar. Tais características nos remetem ao conceito de paródia definido por Mikhail Bakhtin (1981, 1993), que pensa o texto paródico como um duplo rebaixador do texto original, isto é, um texto que reproduz o pensamento alheio de tal modo que suas falhas fiquem expostas e assim possam provocar o riso questionador, que não deixa nenhum ponto de vista se estabilizar na posição de verdade absoluta.

De acordo com Favaretto, a prática da colagem (por ele denominada de justaposição) não era apenas comum entre os tropicalistas, ela seria mesmo o procedimento central, o princípio articulador e identificador da forma de criação proposta pela Tropicália:

Quando justapõe elementos diversos da cultura obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização oswaldiana efetua-se através dos elementos contraditórios – enquadráveis basicamente na oposição arcaico-moderno, local-universal – e, que ao inventariá-las, as devora. Este procedimento do tropicalismo privilegia o efeito crítico que deriva da justaposição destes elementos. (2000: 26)

No entanto, a Tropicália teve vida curta, podada que foi, ainda no nascedouro, pelo governo militar. No final de 1968, publicou-se o Ato Institucional nº5, instrumento jurídico que embasou a radicalização do regime implantado em 1964. Retirando direitos civis básicos de um regime minimamente democrático, o AI-5 preparou “o cenário para os crimes da ditadura”. O Estado ditatorial não demorou em voltar seu poderio contra tanto atrevimento



e desassombro. Dentro de um par de anos, os tropicalistas mais ativos tomaram o caminho do exílio político para fugir às ameaças veladas ou escancaradas das forças repressoras. Em consequência, estava desmontada a Tropicália enquanto movimento coletivo, com cada artista tentando refazer sua vida do jeito que podia.

Considerado por muitos de seus contemporâneos como uma espécie de poeta maldito, Torquato teve mais dificuldades para sobreviver ao isolamento do exílio; como não era instrumentista ou cantor, mas um poeta que compunha canções em parceria com músicos, dispunha de muito menos margem de manobra. Pouco reconhecido pelo público geral e agora afastado de seus parceiros mais famosos (Caetano Veloso e Gilberto Gil), Torquato não tinha grande valor para a indústria cultural e sua situação financeira rapidamente tornou-se insustentável, especialmente diante da notícia da gravidez de sua mulher, a jornalista Ana Maria.

Por isso, Torquato optou por voltar ao Brasil, em 1970, em meio aos Anos de Chumbo, quando todos os que anteriormente haviam se insurgido contra a Ditadura estavam fazendo o possível para fugir do país. Mesmo diante do exíguo ambiente de expressão, Torquato não estava disposto a ceder às pressões do silenciamento imposto pela Ditadura e buscava encontrar meios que lhe possibilitassem desenvolver sua criação artística, segundo seus próprios desígnios. Seus esforços neste sentido levaram-no à condição de precursor da poesia marginal, que caracterizaria grande parte da cena poética brasileira da década de 1970 – caminho explorado por artistas que buscavam escapar às garras do sistema por meio de recursos artesanais, tais como poemas mimeografados ou filmes realizados em Super-8.

Num desses filmes *underground*, realizado pelo cineasta Ivan Cardoso, o poeta fazia as vezes de ator, interpretando um vampiro tropical que percorria a orla carioca e atacava seus frequentadores com toques de perversidade e humor *nonsense*. O título da obra era *Nosferato no Brasil* e a interpretação deste personagem foi um marco na vida de Torquato, que passou a incorporar o mito e a personalidade vampiresca como parte de sua identidade estética. Afinal, o vampirismo vinha a calhar com a aura maldita que naquele momento já começava a definir o artista; por outro lado, desde sempre ele praticara uma estética devoradora, ora apropriando-se de textos alheios, ora fazendo transitar trechos de textos

seus entre os diversos gêneros em que se expressou: poema, canção, diário, cartas ou crônicas jornalísticas, roteiros, anotações de projetos inacabados.

É importante ressaltar que Torquato nunca chegou a organizar sua produção, deixando-a espalhada por jornais, cadernos, discos, correspondências e diários. As obras a que se tem acesso são uma compilação dos textos deixados pelo autor. A primeira publicação póstuma das obras de Torquato deu-se com *Os últimos dias de Paupéria*, compilação que teve forte repercussão nos anos de 1970, dando a Torquato uma aura de mártir da Ditadura. Uma segunda publicação da obra torquatiana – mais completa, por trazer vários textos, ainda inéditos, somados a toda sua produção cronística publicada em jornais – veio à luz somente em 2004, tendo sido organizada por Paulo Roberto Pires. Ao trazer à luz poemas inéditos da juventude do poeta, a compilação de Pires permite repensar algumas das características que vêm sendo atribuídas a Torquato pela crítica.

Assim, é possível surpreender em seus primeiros poemas, a presença marcante do exercício da colagem, o qual se revela um padrão de composição recorrente na obra do artista, que afinal fora leitor cuidadoso de Oswald desde muito jovem. Coloca-se então a questão sobre que papel(éis) a prática da colagem assume na poética torquatiana, quando esta se coloca à parte da missão tropicalista. Que sentidos e dimensões a absorção do texto alheio ganha na produção artística tão variada de Torquato Neto?

Seus primeiros poemas registrados já estabeleciam aberto diálogo com os autores que o poeta leu avidamente ainda nos seus anos de formação. Assim, por exemplo, no poema da juventude “Poeminha só de brincadeira”, datado de 1961, ele explicita sua dívida com Homero e, mais sutilmente, se apropria de Lewis Carroll. A primeira estrofe do poema de versos curtos e acentuada aliteração narra, com entonação cômica, a mal sucedida aventura de um rapaz apaixonado, dispensado pela amada, que não o recebe em casa: “Sacro/ sacripanta / sem sal / e sem ponta/ arrufa / na porta /da casa/ da moça / da dona/ da casa / (sem asa)/ com brasa/ que vaza/ vazando... vazando/ sumindo.” (Neto 2004a: 40). É previsível que o eu-poético se encarregue de chorar a desilusão amorosa, no entanto, as próximas estrofes do poema dão mais ênfase a outra perda: a perda do ideal romântico de originalidade poética: “(Oh! Mero/ imitador/ de Homero/ o grego/ da história/ da guerra/ de Troia). // Helena,/ Verbena/ tem pena/ de mim” (*ibidem*).

A fala entre parênteses, na terceira estrofe, apresenta intrigantes possibilidades de leitura, afinal a quem pertenceria tal voz? À ingrata amada, que além de indiferente afetivamente ainda se mostraria uma cruel crítica literária, atacando os versos “sem sal” do pobre galanteador, que então lhe pede misericórdia (“Helena,/ Verbena/ tem pena/ de mim.”)? Ou pertenceria esta voz à plateia implacável, numa atualização do coro das tragédias gregas, representando a opinião pública revoltada com o desaforo do moço de se passar por poeta (“sacripanta”)? Ou, enfim, talvez seja a ferrenha autoconsciência do artista, a inscrever no texto a experiência excruciante de demarcar a própria identidade poética.

Todas as hipóteses têm sua plausibilidade, afinal seguindo-se o conceito de dialogismo da linguagem, proposto por Mikhail Bakhtin (1981, 1993, 1997), o que essa estrofe assinala é a natureza dialógica inerente à linguagem em geral e especialmente constitutiva da tradição do discurso literário. Por natureza dialógica, Bakhtin assinala o aspecto absolutamente social que a língua possui, enquanto instrumento central da elaboração e compartilhamento de ideias que fundam e sustentam a própria sociedade dos homens. Todo enunciado individual se inscreve num sistema coletivo mais amplo de linguagem, respondendo de algum modo a algo que foi dito anteriormente, num diálogo infinito e sempre aberto:

O enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal. Tem fronteiras nítidas, determinadas pela alternância dos sujeitos falantes (dos locutores), mas dentro dessas fronteiras, o enunciado, do mesmo modo que a mônada de Leibniz, reflete o processo verbal, os enunciados dos outros e, sobretudo, os elos anteriores (às vezes os próximos, mas também os distantes, nas áreas da comunicação cultural). (Bakhtin 1997: 319)

Por outro lado, cada texto é “individual, único e irrepitível” (*idem*: 331), pois responde a condições singulares, específicas, que demandaram sua produção e o fizeram existir e assumir uma perspectiva definida a partir do universo social e dialógico do pensamento humano e, assim, nele inserida. Portanto, “um enunciado é sulcado pela ressonância longínqua e quase inaudível da alternância dos sujeitos, falantes e pelos matizes dialógicos, pelas fronteiras extremamente tênues entre os enunciados e totalmente permeáveis à expressividade do autor” (*idem*: 318). Bakhtin apontava ainda que: “As formas

de reações-respostas que preenchem o enunciado são sumamente variadas [...]” (*idem*: 317).

Propõe-se aqui tomar a colagem torquatiana como uma reação-resposta preferencial do escritor às vozes que de algum modo o interpelam e o estimulam a tomar uma posição enquanto artista da linguagem. Afinal, Torquato constituiu-se como poeta nos anos já de descenso do projeto modernista, mas o mito da originalidade criativa (criado pelo Romantismo e herdado pelo Modernismo) ainda se impunha de modo hegemônico como critério máximo de valoração da poesia e da arte em geral. Cabia-lhe responder de algum modo à nítida compreensão de que as vozes dos autores que leu estavam inevitavelmente pairando sobre sua criação, habitando sua própria voz poética, que – em “Poeminha só de brincadeira” – externa o desconforto diante do que seria seu papel de “mero imitador”.

O poeta responde ao impasse com um notável estratagema, precisamente perpassado pela apropriação do texto alheio, fazendo ecoar *Alice no País das Maravilhas*, na cena em que três jardineiros tentam se safar da colérica Rainha de Copas com um inusitado ardil, pintar rosas brancas com a cor vermelha – ou cor de carmim, como ficou consagrada na tradução brasileira da animação longa-metragem realizada pelos estúdios Disney, com base no texto de Carroll, em 1951: E o sacripanta/ da santa/ do altar/ de jacarandá/ pintou os canecos/ da cor/ de carmim// (Qual é a cor do carmim?) (Neto 2004a: 41)

Nessa reação-resposta à censura presente na terceira estrofe, a voz poética toma para si, pois, com a alcunha de sacripanta (um enganador, um trapaceiro, um fingido) que lhe fora impingida. A ideia é ainda reforçada pela alusão à expressão bem brasileira da “santa do pau oco”, isto é, alguém que aparenta ser o que não é. A citação ao artifício armado pelos jardineiros de *Alice* completa assim um elenco várias de figuras de dissimulação e disfarce, acumuladas em poucos versos. Certamente, não haveria de ser coincidência que todas estas citações envolvam algum tipo de ocultamento: nem a santa do pau oco, nem o texto de Carroll são colocados explicitamente ao leitor, eles se entremostam, se camuflam nas artimanhas do poeta. E assim, matreiramente a fala do sujeito poético toma a voz alheia como se fosse a sua; incorporando o outro, o eu-lírico torquatiano finge ser o que não é, para acabar se tornando quem deseja ser, assinalando a inescapável presença do outro no cerne mesmo da identidade do poeta. Não que o dilema

se resolva por completo, já que no último verso, a impertinente voz crítica posta outra vez entre parênteses, provoca – “qual é a cor do carmim?” – e repõe o debate sobre o que se é, o que se finge ser e sobre o que deseja ser.

Percebe-se assim que a poética de Torquato recorre constantemente a um misto de vozes, códigos e imagens extraídos de outros textos e contextos, tornando-os elementos de sua própria arte. O uso torquatiano da colagem não foi como uma experiência passageira ou eventual, ligada aos seus dias de Tropicália. Concebidos antes do movimento tropicalista e do surgimento da Ditadura Militar, estes poemas demonstram que a colagem torquatiana não tinha como único motivo a construção paródica ou a crítica política. Ela também estava a serviço da invenção de uma identidade poética, buscada pelo artista desde o final da adolescência até a sua morte precoce.

No caso da poética de Torquato, faria todo sentido responder à questão identitária apropriando-se de outro trecho de *Alice*: “I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then” (Carroll 2007: 48). Afinal, sua poética singular apresenta diversos tipos de atividade escritural, que abarcam gêneros diferentes e revelam uma voz que está em permanente mutação, envolvendo-se constantemente em novas buscas estéticas. Sua obra passa por constantes alterações de padrões formais e códigos, sem se fidelizar a nenhuma delas, transitando do cinema, ao jornal, à canção popular, à televisão, à poesia escrita, etc. Por exemplo, em “Poeminha só de brincadeira”, o efeito de poema-piada (lição do mestre Oswald de Andrade) é perfeitamente salientado pela métrica dos versos breves, enquanto as aliterações ressaltando o aspecto lúdico do texto (“Oh! Mero/ imitador/ de Homero”). O conhecimento da tradição formal da poesia em língua portuguesa surge em vários outros momentos, como em “Soneto da contradição enorme”: “Faço força em esconder o sentimento/ Do mundo triste e feio que eu vejo./ Tento esconder de todos o desejo/ Que eu não sinto em viver todo o momento// Que passa. Mas que nunca passa inteiro./ Deixa comigo o rosto da lembrança/ E o fantasma de só desesperança/ Que me empurra e de mim me faz obreiro // De sonhos. Faço força em esconder/ Do mundo, a dor, a mágoa e a cabeça/ Que pensa tão-somente em não viver.// Faço força mas sei que não consigo/ E em versos integral eu me derramo/ Para depois sofrer. E então, prossigo” (Neto 2004a: 46).

Tem-se aqui um poema pensado de acordo com a tradição camoniana da contradição interna do eu cindido, mas também claramente marcado pela dicção sentimental com que os poetas românticos trabalharam a forma do soneto. Nem um pouco tocado pela verve irreverente tropicalista, ele revela um Torquato confessional e imerso em leituras da Geração Mal-do-Século, já claramente seduzido pelo fascínio de se deixar morrer. A desconexão entre o eu-lírico e a vida é expressa nas usuais antíteses, mas também na incomum discrepância entre frases e versos: dois *enjambements* ousados (colocados entre a primeira e a segunda estrofe, e entre a segunda e a terceira estrofe) cortam a frase de súbito, deixando o fôlego suspenso até pousar na estrofe seguinte. Como se o ritmo do poema estivesse brincando de pular por sobre o abismo, arriscando-se a cair a qualquer momento.

Ainda nesta chave melancólica de incertezas existenciais, o poeta brinca com a forma do hai-kai em “Hai – Kaisinho”: “caminho no escuro/ que é/ que eu procuro?” (*idem*: 53). Ao colocar o nome da tradicional forma japonesa de poesia em diminutivo, Torquato obtém um efeito de ligeira auto-ironia, mas também demarca o ato mesmo pelo qual a voz poética se apropria da voz do outro (no caso, da cultura alheia) e a torna sua. O diminutivo afetivo e familiar deixa clara a intenção de se realizar uma versão torquatiana do hai-kai. No entanto, o poeta trabalha com consciência as aproximações e os deslocamentos em relação à tradição, devorando-a antropofagicamente.

Torquato respeita algumas normas do gênero (Franchetti 2012), como os três versos, a representação do momento presente e a inspiração na natureza física, na concretude da existência transitória – muito embora a marcação temporal de seu poema esteja baseada na oposição binária dia/noite e não no percurso das quatro estações do ano, o que se aproxima mais da natureza dos trópicos. Obtém também harmonia entre clareza de sentido e força sugestiva, dizendo o máximo com o mínimo, mas sem deixar a impressão de um texto elusivo. Certamente o poema tem um ar subjetivo mais intenso do que recomendaria a tradição nipônica, revelando a sempre latente alma romântica da poesia torquatiana, no entanto, sua formulação consegue atingir uma percepção universal, a partir de uma experiência facilmente compartilhada entre os homens, que é a aflição diante da noite profunda.

Torquato também se dedicou a construir algumas obras inspiradas na Poesia Concreta, principalmente na época em que travou amizade próxima com poetas do movimento. Mais uma vez, não se deixava restringir pelas normas alheias, mas sempre se deixava pautar pela incorporação das vozes que lhe inspiravam. Per exemplo, o poema “A matéria O material 3 estudos de som, para ritmo”, escrito no exílio em Paris, nos amargos dias da pós-Tropicália, é dividido em três partes, onde vocábulos geralmente relacionados a elementos do patriotismo vão sendo progressivamente fragmentados, ao ponto da sua quase diluição em pequenos signos soltos no campo da folha de papel – estilhaços para retomar a expressão de Paulo Andrade (2002) – como pode ver na primeira parte do poema: “arco/artefato /vivo /auriverde /sirv / o/ a/ fé/ (ri?)/ da fa/ da,moça/ in/feliz :” (Neto 2004a: 160).

É como se a língua fosse sendo apagada, sendo dilacerada até o limite de seu quase silêncio. O signo verbal é posto mais como objeto visual, do que como palavra capaz de exprimir o mundo dos homens, aliás ecoando o próprio Torquato em “Literato cantabile”: “Agora não se fala mais/ Toda palavra guarda uma cilada.” (Neto 2004a: 169), poema da mesma época. Os elementos do Concretismo surgem como modo de expressar essa falha da palavra, essa brutal interrupção da conversa entre os homens.

A identidade poética torquatiana é, portanto, uma identidade vampírica, cuja energia vital, cuja força inspiradora, provém do diálogo que o poeta trava com vozes que o interpelam, que lhe provocam a verve poética. A apropriação surge aí como sua resposta-reação, como um modo de “entrar na conversa” e apresentar seu próprio ponto de vista, mas numa versão sempre outra do outro e de si mesmo. Não que a consciência do poder do outro sobre o eu seja algo pacífico ou isento de agonia. Ser poeta-vampiro impõe questões morais duras a respeito dos limites entre identidade e alteridade. Em algumas obras, este dilema se coloca como a matéria mesmo do poema. É o caso de “Tema”, outro poema da juventude de Torquato, agora baseado na obra de Drummond, no qual o sujeito lírico interpela o personagem de “E agora, José”?, numa arguta brincadeira metalinguística, que revela como a colagem era também um modo de Torquato romper com a admiração excessiva diante da voz alheia uma vez que em excesso tal encantamento periga silenciar o artista que busca ainda se estabelecer: “...e agora, José? ’/ Perguntou Carlos Drummond./ E

agora, José,/ Responde depressa ao Carlos Drummond./ Responde, José; responde se és homem:/ ‘... e agora?’/ [...] José do Carlos Drummond:/ Tu és um ladrão./ Roubaste a minha poesia./ Deixaste-me só./ Abandonado, nu./ Sem poesia, sem nada.” (Neto 2004a: 38).

Em seu estudo sobre a influência poética ou “a história das relações intrapoéticas”, Harold Bloom (2002) defende que o “poeta forte” é o gênio criador cuja obra nasce a partir da apropriação mais visceralmente criativa, mas esta seria justamente aquela que mais se oculta, a que menos se revela, aquela em o poeta-filho parece ter conseguido “matar” a influência do poeta-pai. Segundo este parâmetro, a confissão sincera do sujeito poético de “Tema” indicaria um poeta ainda atordoado demais para conseguir articular outra resposta que não seja uma homenagem-imitação, em consequência é a própria poesia de Torquato que tende a desvanecer, sua própria identidade de poeta arrisca-se a não se definir, ficando à sombra intimidante do poeta Drummond. Já o poema “Bilhetinho sem maiores consequências”, onde Torquato pretende corrigir “Dia da criação”, de Vinícius de Moraes, estabelece uma disputa poética mais intensa, com o jovem artista ousando recriar o poema predecessor: “Uma retificação, meu bom Vinicius:/ Você falou em ‘bares repletos de homens vazios’/ e no entanto se esqueceu/ de que há bares/ [...] cheinhos (ao contrário)/ de homens cheios./ [...] E você/ que os conhece tão de perto/ Vinicius ‘Felicidade’ de Moraes/ Não tinha o direito de esquecer/ Essa parcela imensa de homens tristes [...]” (*idem*: 42)”

Ainda segundo Bloom, Torquato estaria aqui num primeiro nível de batalha poética contra seu antecessor, no passo que ele denomina de “*clinamen*”: “leitura distorcida ou apropriação do mesmo [...]. O poeta desvia-se de seu precursor, lendo o poema dele de modo a executar o *clinamen* [o desvio] em relação a ele” (2002: 64). Neste ponto, o poeta-filho corrige os erros ou falhas do poeta-pai. Neste passo, finalmente estaria se dando o nascimento do poeta Torquato. Seguindo ainda por mais um pouco Bloom, interessa aqui sua compreensão de que o poeta não pode ser um leitor comum, ou seja, um leitor até certo ponto indiferente ou mesmo entregue, de bom grado, ao encanto que a poesia criada fora dele é capaz de produzir. A angústia, e não a simples fruição, é o que se apodera dele – esta angústia é o próprio *daemon* da poesia e aí o que está em questão não é tão somente a leitura do poema, mas o surgimento – por esta leitura – de um novo sujeito poético, desde agora devedor ao pai que o chamou à existência:



Quando um poeta em potencial se descobre (ou é descoberto por) a dialética da influência, descobre a poesia como sendo ao mesmo tempo interna e externa a si mesmo, inicia um processo que só acabará quando não mais tiver poesia dentro de si, muito depois de ter o poder (ou desejo) de redescobri-la fora de si. Embora toda essa descoberta seja um auto-reconhecimento, na verdade um Segundo Nascimento [...] é ato jamais completo em si. [...] Pois o poeta está condenado a aprender seus mais profundos anseios através da consciência de *outros eus*. O poema está *dentro* dele, mas ele sente a vergonha e o esplendor de *ser descoberto por* poemas – grandes poemas – *fora* dele. Perder a liberdade nesse cento é jamais perdoar, e aprender para sempre o pavor da autonomia ameaçada. (*idem*: 75-76)

Pode-se concluir assim, que a colagem torquatiana apresenta-se também quando o poeta busca elaborar sua própria identidade lírica, apropriando-se de conceitos e imagens elaborados por outros autores, promovendo um curto-circuito na premissa da originalidade artística, herdada dos românticos pelos modernistas. Embora não se negue a luta agônica do poeta para constituir sua própria voz, por outro lado também pode-se afirmar que não chega a haver um pavor assombroso na poética torquatiana quanto a assumir e incorporar os outros “eus” de que Bloom fala.

O terror de ter “a autonomia ameaçada” supostamente se estenderia de modo mais agudo aos poetas de sociedades marginais, como a brasileira, pouco autônoma desde a origem, aliás. Entretanto, é possível que esse medo de reconhecer o outro como origem do sujeito tenha sido em grande parte retrabalhado e redimensionado pelo eu poético torquatiano através da proposta da Antropofagia cultural, que, por sinal, teve como estímulo justamente o anseio de subverter a condição de imitadores ou assimiladores que caberia aos poetas e pensadores fora do centro europeu. Uma boa pista para balizar esta discussão pode estar no poema “Dia”, em que Torquato recria um clássico do cânone literário ocidental, mobilizando diversos mitos ancestrais para elaborar uma reflexão sobre o nascimento e as relações entre o pai/velho e o filho/novo.

Ainda que sofra algumas atualizações (o homem tem roupas típicas da contemporaneidade), a primeira estrofe mantém o tom solene do discurso mítico grego, enquanto retoma a antiga narrativa heroica do dia que nasce, após intensa batalha, contra as trevas da noite (cf. Durand 2002 90-111): “Na praça enorme/ sozinho, o homem/ quase grisalho/ sapatos pretos /camisa branca/ gravata velha /terno surrado,/ com mãos potentes/

o filho do dia/ arranca às pressas/ da noite mãe/ e suspendendo-o/ o mostra ao mundo.” (Neto 2004a: 47). No poema, cabe à figura paterna a função de protetor, afinal é ele quem arrebatava o recém-nascido do caos primordial do ventre materno, assim é ele quem garante que o menino ganhe existência separada da mãe, cuja natureza nictomórfica indica a imprecisão algo horripilante dos não nascidos, isto é, das existências que nem se formam – reduzidas a puras sombras.

A pouco usual seriedade da voz poética torquatiana, nesta estrofe, dá lugar à ironia na segunda e terceira estrofes, sem que se perca em nada a sensação aflitiva que acompanha todo o poema. Pelo contrário, ela se intensifica, na medida em que uma cena análoga se desenrola (de modo tão similar que só pode ser uma duplicação em negativo da primeira), enquanto a figura paterna passa de protetora a ameaçadora: “Na mesma praça/ num outro banco/ sozinho, um homem/ pega o fedelho/ com mãos cansadas,/ abre-lhe os olhos/ e em voz pausada/ lança-lhe à cara/ seu desafio/ mais derradeiro/ ‘Ou me decifras/ ou me devoras,/ menino chato.’” (*idem*: 47) Muito embora a conclusão do poema surja num arremedo abusado do enigma da Esfinge, o que se articula aqui é o mito de Cronos, aquele em que o pai devorava os filhos para impedi-los de tomarem seu trono.

Pode-se considerar então que o medo de não nascer, o medo de não vingar, o medo de não se constituir participam sim do horizonte do poeta Torquato, que lida, no poema em análise, lida com seus temores por meio de um progressivo rebaixamento do mito, que começa na versão modernizada, passa pelo sarcasmo e desagua no deboche algo iconoclasta. O modo atrevido pelo qual o poeta se apropria da tradicional fala da Esfinge (que, por sua vez, remete a Édipo) retoma outra vez a fórmula parodística e, se não chega a anular a sensação de terror diante da fragilidade da vida, suspende-a brevemente pelo riso. Descontrai-se a tensão quando o poeta ousa desmontar seus ídolos e, em resposta ao medo de ser devorado, põe-se ele mesmo a devorar com sua peculiar irreverência. Parece que esta é a marca da antropofagia de Torquato: um modo de ser poeta que se constitui por meio de um devoramento, geralmente sério-cômico, no qual o eu poético não oculta seus atos de absorção de outros eus, ao contrário, absorve-os à plena vista e extrai deles sua força existencial, num vampirismo em relação ao texto alheio.

Possivelmente, o maior exemplo desta absorção da identidade alheia possa ser identificada na canção “*Lets play that*”, musicada e gravada por Jards Macalé (1972). A lógica tropicalista já se revela no recurso ao anglicismo presente no título, mas é na intertextualidade com o “Poema de sete faces”, um dos mais conhecidos de Carlos Drummond de Andrade, que ganha feição tipicamente torquatiana. Diziam os versos de Drummond: “Quando eu nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”, numas das passagens que melhor articula o sujeito lírico drummondiano. Curiosamente, a versão torquatiana também se consagrou como um dos mais importantes poemas de sua obra, adquirindo profunda identificação com a mítica do poeta piauiense, mesmo diante da notoriedade da apropriação:

Quando eu nasci  
Um anjo louco muito louco  
Veio ler a minha mão  
Não era um anjo barroco  
Era um anjo muito louco, torto  
Com asas de avião  
Eis que esse anjo me disse  
Apertando minha mão  
Com um sorriso entre dentes  
Vai bicho desafinar  
O coro dos contentes. (Neto 2004a: 131)

A apropriação se sustenta como criativa uma vez que fica evidente todo um instigante jogo de afastamento e aproximação, que permite a Torquato apossar-se da fala drummondiana. O anjo torquatiano remete ao suspeito e irônico anjo de Drummond, mas os deslocamentos se sucedem, ampliando a carga imagética: não é um anjo barroco (como de Aleijadinho que, por sua vez, altera os belos anjos de Rafael), mas uma criatura própria da pós-modernidade “com asas de avião” (como o traçado urbano de Brasília). Não traz a sofisticação meio *blasé* do anjo algo afrancesado de Drummond, e sim uma familiaridade feroz (“vai bicho”), com seu sorriso dentado que remete justamente à mítica do vampiro, criatura folclórica incorporada à literatura pelo romantismo gótico como um ser demoníaco próximo do anjo caído Lúcifer. Cujas rede intertextual remete-nos a poetas satanistas do

século XIX, tais como Lord Byron ou Álvares de Azevedo. Todos devidamente reutilizados pela indústria cinematográfica. Assim, num jogo de múltiplas referências, num caleidoscópio de imagens do anjo maldito, Torquato se apodera da criação de Drummond e a faz tão sua, que o termo “anjo torto” se torna um dos mais utilizados epítetos para identificá-lo (um exemplo bastante demonstrativo é o nome do documentário dirigido por Ivan Cardoso em 1992: *Torquato Neto, o anjo torto da Tropicália*).

Numa outra característica peculiar à lírica de Torquato, a identidade poética formada através da absorção do outro é constantemente evocada em outros textos dele mesmo, como a reforçar a legitimidade da incorporação. Em sua última crônica publicada na coluna “Geleia geral”, em 10 de março de 1972, com o título “na corda bamba”, outro anjo sinistro, aparece e tem com ele um diálogo intrigante: “É como se fosse uma história. Começa quando? Ontem: o anjo do bem & do mal, caído estirado escutando pragas. Ele me contou: sabe que está caído e sabe de todo resto, sabe que morre sozinho conforme plantou, planejou e tenta. Sabe por quê” (Neto 2004b: 379).

O anjo que, de novo circula na rede imagética do satânico e o vampírico, parece ser imortal em sua repetitiva capacidade de morrer, perecendo algumas vezes em poucas linhas da prosa poética torquatiana (aliás, ótimo exemplo de como ele alterou o gênero cronístico, fugindo a qualquer definição convencional). Em comum, todas estas mortes ocorrem na mais absoluta solidão, reforçada insistentemente pela criatura enigmática: “Eu sei que vou morrer sozinho” (*ibidem*). Ainda outra alusão a “*Let’s play that*” surge na finalização de “na corda bamba”: “[...] me despedi do bicho e vim pro rumo do centro da cidade” (*idem*: 380). A sombra do anjo torto continua assim a se projetar sobre a escritura torquatiana, deixando a exclusiva posição de vidente da trajetória existencial do artista (como é o caso em Drummond), para ocupar também o papel de prenunciador de sua morte: “Repetiu: estou cansado de saber que este cansaço é que me mata, estou sabendo, vou vivendo assim por aí tudo e se você quiser repare, se não quiser esconda o rosto e não olhe mais, feche a porta e tenha coragem de não me deixar entrar mais nunca.” (*idem*: 379).

No entanto, a coluna em si não traz apenas o texto “na corda bamba”; na sequência deste, Torquato divulga, com breves comentários informativos, algumas letras inéditas de Luiz Melodia (músico que Torquato ajudou a revelar para o grande mercado). A divulgação

de obras de outros artistas era algo constante na “Geleia geral”, mas há algo aqui para além da mera propaganda da produção de algum colega de artes, as letras publicadas formam um claro diálogo com “na corda bamba”. O mesmo terror existencial que penetra o viver cotidiano pode ser visto nos versos de “Estácio, eu e você”: “Vamos passear na praça/ enquanto o lobo não vem/ [...] Vamos circular na praça/ prenda bem este cansaço/ inda vou passar no Estácio” (Melodia, *apud* Neto 2004b: 380); a solidão de quem luta com a morte dá as caras em “Feras que virão”: As feras estão soltas no alto [...]/ as feras vão avançar/ Viro contra o poste/ banco o forte/ venço a morte/ mas a qualquer hora posso parar [...]/ Meus olhos me varejam espinhos/ eu fico quero mostrar/ às feras que precisam carinho/ sozinho quero ficar [...] (*idem*: 380-381)

Já o sofrimento existencial dá as caras na pungente “Farrapo humano”, cuja letra é particularmente perturbadora quando se pensa que o suicídio de Torquato ocorreria alguns meses depois: “[...] sou santo, sou franco/ enquanto não caio não ligo/ me amarro me encarno na sua/ mas estou pra estourar, estourar;/ Eu choro tanto me escondo/ e não digo viro um farrapo/ tento o suicídio/ com caco de telha/ ou caco de vidro [...]” (*idem*: 381). É como se o poeta, mais uma vez, se valesse da criação alheia para anunciar mesmo seus dilemas mais íntimos, mais caracteristicamente biográficos. O que se coloca como algo muito paradoxal diante de um dos versos de um dos mais conhecidos poemas de Torquato, o poema “Cogito”, onde a elaboração da identidade subjetiva é mais fortemente trabalhada:

eu sou como eu sou  
pronomes  
pessoal intransferível  
do homem que iniciei  
na medida do impossível

eu sou como eu sou  
agora  
sem grandes segredos dentes  
sem novos segredos dentes  
nesta hora

eu sou como eu sou

presente  
desferrolhado indecente  
feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou  
vidente  
e vivo tranquilamente  
todas as horas do fim. (Neto 2004a: 165)

O título “Cogito” é outra colagem, desta vez retirada da conhecida fórmula elaborada pelo filósofo francês René Descartes, “cogito ergo sum” (“penso, logo existo”), uma das fontes seminais do racionalismo moderno, que se desenvolveria desde o Renascimento europeu. Entretanto, Torquato novamente desarticula o pensamento que apropriou, dando-nos não o sujeito integral, fechado, completo da lógica cartesiana, nem o sujeito com ilimitada vontade de independência em relação aos demais sujeitos, conforme idealiza Harold Bloom. Andrade já assinalava a peculiaridade do sujeito torquatiano:

[...] o *Cogito* torquatiano aponta para a existência fragmentada, desagregada e contraditória de quem vive no limiar entre o “existo” e o “não existo”, entre a vida e a morte. A valorização do presente é representada em alto grau [...] O “aqui e agora” é o imperativo máximo. O poeta anuncia-se “vidente”, vivendo “todas as horas do fim”, o que reforça a própria consciência sobre a fatalidade de sua vida e, até certo ponto, sua opção por situações-limite.” (Andrade 2000: 31)

Trata-se pois de um sujeito aberto e provisório, como de fato as análises poéticas anteriores apontam, mas como conciliar esse aspecto com a forte declaração da primeira estrofe, onde o eu se define: “eu sou como eu sou/ pronome / pessoal intransferível”? Outra vez, a própria escrita de Torquato pode esclarecer sua estratégia. Uma curta crônica sua, também publicada na “Geleia geral” assume justamente o título “pessoal intransferível”:

Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. Nada nos bolsos e nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso. Poetar é simples, como dois e dois são quatro sei que a vida vale a pena etc. Difícil é não correr com os versos debaixo do braço. Difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa. Difícil, pra quem não é poeta, é

trair a sua poesia, que, pensando bem, não é nada, se você está sempre pronto a temer tudo, menos o ridículo de declamar versinhos sorridentes. E sair por aí, ainda por cima sorridente mestre de cerimônias, “herdeiro” da poesia dos que levaram a coisa até o fim e continuam levando, graças a Deus. E fique sabendo: quem não se arrisca não pode berrar. Citação: leve um homem e um boi ao matadouro. O que berrar mais na hora do perigo é o homem, nem que seja o boi. Adeusão. (Neto 2004b: 227)

Mais uma vez Torquato lança mão de imagens criadas alhures, como é o caso das letras dos ex-parceiros Caetano Veloso e Gilberto Gil (“Nada no bolso ou nas mãos” é um verso de “Alegria, alegria”, de Veloso; enquanto o lema “Divino maravilhoso” intitula canção de Gil e Veloso, cantada por Gal Costa). Como está claro, trata-se de um manifesto estético, uma síntese do conceito que Torquato tem da poesia e do poeta. E também está claro como o “pessoal intransferível” fala de uma escolha a ser tomada entre escolhas possíveis, e não de um eu exclusivamente recolhido a si como mônada. É uma concepção do poeta como um sujeito que responde também à existência no tempo histórico, acolhendo em si, simultaneamente, as dimensões coletiva e individual do viver humano.

O que nos remete à noção da vida de cada indivíduo como um texto que pode ser lido pelo outro, quando pensada como uma reação-resposta ao mundo social-histórico em que habitamos: “O ato humano é um texto potencial e não pode ser compreendido (na qualidade de ato humano distinto da ação física) fora do contexto dialógico de seu tempo (em que figura como réplica, posição de sentido, sistema de motivação)” (Bakhtin 1997: 334).

A biografia de Torquato também foi devorada pelo seu sujeito poético. Os constantes embates com seus fantasmas interiores alimentaram a produção de parte significativa de sua obra. Em seus diários e cadernos de anotação, registrava toda espécie de texto que conseguia externalizar, em forma de versos ou numa prosa bastante fluida e, não raro, fragmentos incompletos, compondo um misto de gêneros diversos. Segundo o organizador da mais recente edição das obras completas do poeta, Paulo Roberto Pires: “Torquato Neto escrevia compulsivamente – e não apenas profissionalmente. Mantinha diversos cadernos, pastas com material datilografado, anotações” (2004: 293). E são justamente esses textos híbridos, e até precários, que explicitam como é tênue a linha entre sua faceta de poeta de resistência e sua quase mítica faceta de poeta maldito, cuja arte não se separa claramente

da vivência biográfica. Vale recordar que, durante a produção de *Nosferato no Brasil*, Torquato viveu tão intensamente seu papel de vampiro que não despiu nem o figurino, nem o personagem, quando do fim das filmagens.

Daí não admira que constantemente ele retome a si mesmo, retrabalhando vez após vez uma mesma expressão ou conceito, em diferentes gêneros de produção textual, dissolvendo ainda mais as fronteiras entre as diferentes modalidades pelas quais se constitui sua arte poética. Assim, o título da canção “Geleia geral é também o título de sua coluna no jornal *Última Hora*. Uma primeira versão de “*Let’s play that*” surgiu, ainda sem parceria musical na crônica de mesmo título e, por sua vez, os versos “Vai bicho desafinar/ O coro dos contentes” também aparecem na crônica intitulada “*Literato cantabile*”, que é também o título de um poema. A ideia de que o poeta (ou a poesia) é a mãe das artes e das manhas surge em mais de um poema e também na crônica “é só de brincadeira, não dói”. Os versos “você me chama/ eu quero ir pro cinema” aparecem no poema sem título e no poema “*Go back*”. O poema “Coro misto fotogênico” é reinventado ao modo concretista no poema “arena a: festivaia – gb”. Poderiam ser elencados ainda uma série de exemplos, mas estes já deverão ser suficientes para se perceber o labirinto de espelhos por meio do qual o sujeito poético torquatiano se inventa se dá a conhecer.

A respeito da poética torquatiana, levanta-se aqui a hipótese de que não se pode compreendê-la em sua essência se for realizada uma separação entre o poético, ou o fictício, e o biográfico, pois uma dimensão interfere na escrita da outra e juntas completam uma estética singular que consiste em de representar na arte a própria vida e fazer da vida um espaço de arte. A já mencionada crônica “*Literato cantabile*”, reforça o aviso presente em “pessoal intransferível” contra os possíveis traidores da poesia, os que não seriam capazes de morrer ou viver pelo que escrevem: “Poesia. Acredite nela e viva. E viva ela. Morra por ela se você se liga, mas, por favor, não traia. O poeta que trai sua poesia é um imbecil completo e morto. Resista, criatura” (Neto 2004b 305).

Torquato manifesta sua crença na função libertária da criação poética, cuja arma de resistência é a poesia mesma, vista como uma operação de liberação da linguagem e, portanto, do humano. Para ele é preciso inventar as próprias maneiras de ser, inclusive nos momentos em que o direito de “escrever” é podado pela opressão da censura. Esse



posicionamento fica claro na primeira estrofe deste poema sem título: “O Poeta é a mãe das Artes/ & das armas em geral:/ quem não inventa as maneiras/ do corte no carnaval (alô, malucos) é traidor/ da poesia: não vale nada, lodal” (Neto 2004: 172).

Segundo Diana Klinger, observa-se nos últimos anos um “movimento de retorno à problemática do sujeito” (2007: 36) em estudiosos como Paul Ricoeur, Giorgio Agamben ou Slavoj Žižek, que buscam encontrar “um meio-termo entre desconstrução e hipóstase do sujeito” (*ibidem*). A estudiosa apresenta vários escritores em que se faria necessário, sim, empreender alguma forma de investigação biográfica, na medida em que um dobrar sobre si mesmo demarca suas obras ficcionais. Concordando com Hal Foster, Klinger aponta que o recente retorno do autor coincide com o “retorno do real”, mas não segundo o real substancial, e sim a partir do conceito de real proposto pelo psicanalista Jacques Lacan.

Assim, “[...] não seria um retorno de um sujeito pleno no sentido moderno, cartesiano, mas haveria um deslocamento: “nas práticas contemporâneas da ‘literatura do eu’ a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade”(idem: 39). Posição esta que nos remete ao “Cogito” torquatiano e sua vivência intensa do sujeito fracionado. Entretanto, é sobretudo na definição de autoficção proposta por Klinger que se encontra um postulado extremamente pertinente à obra de Torquato, inclusive pelo que ressalta do elemento performático, tão marcante na vida do poeta:

Concebemos a autoficção como um discurso que não está relacionado com um referente extra-textual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele. A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar [...] a autoficção como uma performance do autor. (*idem*: 55)

Torquato, com sua estética tropicalista e contemporânea, segue essa tendência, inserindo marcas biográficas em toda sua criação poética, sejam elas canções, escritos dispersos ou manifestos disfarçados de crônicas. Já nos diários, correspondências e cadernos de anotações, textos mais imediatamente aceitos como escritas autobiográficas, a mítica de si mesmo prossegue sendo elaborada em imagens assinaladamente poéticas, que não raro são apropriadas pelo seu discurso literário, propriamente dito. A obra torquatiana é

composta neste constante autodevoramento, em que as crônicas contêm poemas, que por vezes foram também recriados como canções, mas que surgiram em anotações de cadernos, diários ou, até mesmo, durante uma correspondência com um amigo do exterior. Assim, o autor busca unir poesia e vida: “Poesia. Acredita nela e viva. E viva ela” (Neto 2004b: 304).

No caso de Torquato, pensar em sua obra independente da sua influência enquanto autor é impossível. Ele não é apenas um escritor responsável por inserir discursos numa sociedade. Ele carregou em seu próprio corpo (nas roupas-figurinos, nos gestos excêntricos e grandiosos, nas várias versões de si) o protesto contra os valores difundidos pela Ditadura Militar. Ele se deixou confundir com a própria mítica que tecia ao seu redor, incorporando o vampiro tropical, ridículo e doloroso, símbolo macabro de um movimento solitário em que intimidade e política são indistinguíveis.

## **Bibliografia**

Andrade, Paulo (2002), *Torquato Neto: Uma poética de estilhaços*, São Paulo, Annablume/FAPESP.

Bakhtin, Mikhail (1993), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, trad. Yara Frateschi, São Paulo, Hucitec.

-- (1997), *Estética da criação verbal*, trad. Paulo Bezerra, 2. ed., São Paulo, Martins Fontes.

--(1981), *Problemas da poética de Dostoiévski*, trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense-Universitária.

Bloom, Harold (2002), *A angústia da influência: uma teoria da poesia*, trad. Marcos Santarrita, 2. ed., Rio de Janeiro, Imago.

Carroll, Lewis (2007), *Alice's Adventures in Wonderland*, MacMillian & Company / Open Books Electronic Edition.

Favaretto, Celso Fernando (2000), *Tropicália: Alegoria, alegria*, 3. ed., Cotia, São Paulo, Ateliê Editorial [1979].

Franchetti, Paulo (org.) (2012), *Haikai: antologia e história*, 4. ed., Campinas, Editora da Unicamp.

Gaspari, Elio (2002), *A ditadura envergonhada*, São Paulo, Companhia das Letras.

Gil, Gilberto / Neto, Torquato (2005), "Geleia geral", in *Tropicalia ou Panis e circensis*, 1 Compact Disc, arranjo e regência de Rogério Duprat, Rio de Janeiro, Universal Music [1968], faixa 6 (3min42).

Hollanda, Heloísa Buarque de (2004), *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, Rio de Janeiro, Aeroplano.

Jameson, Fredric (1985), "Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo", *Novos Estudos*, n.º 12, CEBRAP: 16-26.

Klinger, Diana (2007), *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, Rio de Janeiro, 7 Letras.

Machado, Gláucia Vieira (2005), *Todas as horas do fim: Sobre a poesia de Torquato Neto*, Maceió, Edufal.

Neto, Torquato (2004a), *Torquatália – Do lado de dentro*, Rio de Janeiro, Rocco.

-- (2004b), *Torquatália – Geleia geral*, Rio de Janeiro, Rocco.

Pignatari, Décio (2012), "Torquato Neto: Conversa entre Décio Pignatari e Régis Bonvicino", *Sibila*, <<http://sibila.com.br/critica/torquato-neto-conversa-entre-decio-pignatari-e-regis-bonvicino/8578>> (último acesso em 11/03/2016).

Rezende, Maria José de (2001), *A Ditadura Militar no Brasil: Repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984*, Londrina, Editora UEL.

Sant'Anna, Afonso Romano de (2003), *Paródia, paráfrase & cia*, 7. ed., São Paulo, Ática.

**Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro** é Doutora e Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília (UnB), atuando como professora permanente na Universidade Federal de Uberlândia, desde 2009. Tem desenvolvido e orientado pesquisas, na graduação e na pós-graduação, relacionadas à produção poética brasileira no período da Ditadura Militar, a partir do estudo de como as imagens de medo e violência deixaram marcas sobre a criação literária deste período. Integra o grupo de pesquisa POEIMA – Poesia e Imaginário, do qual é vice-líder desde 2011.

**Pâmella Pereira Magalhães** é Mestranda em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), tendo como orientadora a Profa. Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro. Desenvolve pesquisas sobre a obra de Torquato Neto desde a graduação, quando foi bolsista de PIBIC, apresentando trabalho sobre o caráter híbrido, entre crônica e poesia, dos textos publicados na “Geleia geral”. Atualmente, encontra-se finalizando a Dissertação de Mestrado, intitulada “O imaginário do heroico e do monstruoso na poética de Torquato: O fascínio pelo misterioso”, com previsão de defesa em julho de 2016.



**Mil aventuras gravadas em cascas de conchinhas:  
um estudo sobre a colagem em *A concha das mil coisas maravilhosas do  
Velho Caramujo*, de Josely Vianna Baptista**

**Maria Salete Borba**

*Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)*

**Resumo:** O artigo realiza um estudo do livro *A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo* (2000), de Josely Vianna Baptista, cujo objetivo foi entender a colagem como um dispositivo que, aliado à memória, se manifesta na produção literária contemporânea como um vestígio da modernidade. Os referenciais teóricos são Charles Baudelaire e Georges Didi-Huberman para a questão mnemônica e imaginativa; enquanto que para a análise da colagem, enquanto vestígio da modernidade, optou-se por fazer um recorte fundamentando a análise a partir de Marcel Duchamp e Oswald de Andrade.

**Palavras-chave:** Colagem, memória, anacronismo, literatura contemporânea, Josely Vianna Baptista

**Abstract:** The article is a study of the book *A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo* (2000), by Josely Vianna Baptista. The aim of this analysis was to understand the collage as a device coupled to the memory that is manifested in contemporary literature as a vestige of modernity. The theoretical references are Charles Baudelaire and Georges Didi-Huberman to understand the mnemonic and imaginative question; while for the analysis of collage as a vestige of modernity we have chosen to make a cut opting to support this analysis with Marcel Duchamp and Oswald de Andrade.

**Keywords:** Collage, memory, anacronism, contemporary literature, Josely Vianna Baptista

Às vezes sinto medo da memória.  
Em suas côncavas grutas e palácios  
(Disse Santo Agostinho) há tantas coisas.  
Jorge Luis Borges

O livro *A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo*, da escritora paranaense Josely Vianna Baptista (1957-)<sup>1</sup> foi publicado pelas Edições Mirabilia, em 2000, é ricamente ilustrado por Guilherme Zamoner, e ganhou o VI Prémio Internacional del Libro Ilustrado Infantil y Juvenil do Governo do México, em 2002. Este livro que, no momento, se encontra esgotado e fora do mercado brasileiro, nos conta quatro histórias: “Sereias com asas”; “Um búzio macambúzio no Paraíso”, “O rinoceronte punk de Dürer” e, por último, “História maravilhosa do coro de corais”, que se desdobram em notas, poemas e haicais.

A citação do escritor argentino Jorge Luis Borges que nos serve de epígrafe compõe uma das notas, também chamadas de “conchas soltas”. A memória, que amedrontava Santo Agostinho, está presente nessa narrativa e vem à tona através do uso da colagem. Neste estudo a colagem é lida/ entendida como uma engrenagem que está aliada à memória como um dispositivo que nos ajuda a adentrarmos a narrativa contemporânea, da qual o livro de Josely Vianna Baptista é um exemplo. O caráter lúdico, imagético e multifacetado desse livro composto por imagens e textos, poesia e prosa, confirma a importância de uma leitura pautada numa metodologia arqueológica, tal como Michel Foucault (2012) sugere em *Arqueologia do saber*. Nesse sentido, a memória é a linha condutora e nos ajuda a compreender a colagem como vestígio da modernidade. Para ler as entrelinhas da poesia e da prosa, do espaço e do tempo, pelo viés da memória optou-se por uma fortuna crítica que contempla autores que se dedicaram/ dedicam ao estudo da imagem e do texto a partir dos princípios que envolvem tanto a colagem quanto a imaginação como possíveis métodos de criação literária. Sendo assim, a base teórica para refletirmos sobre a memória enquanto imaginação é Charles Baudelaire; enquanto que Marcel Duchamp, Oswald de Andrade e

Georges Didi-Huberman nos ajudam a pensar a memória como resultado de tempos distintos, o que traz à tona o conceito de anacronismo.

\*

Como já foi afirmado anteriormente é importante destacar que o papel que a memória exerce nesse livro está intimamente ligado à imaginação. Nas primeiras páginas o Velho Caramujo que, a princípio, nos é apresentado como um naufrago, se torna o narrador das quatro histórias que compõem o livro:

Sou um velho marujo, um Velho Caramujo, e dos mares não fujo, mesmo quando a maré não está boa pra peixe. Viajo pra viver, ver e contar histórias. Mas com a minha idade (perdi a conta dos anos...), vai-se embora a memória. Para não me esquecer das coisas que vivi, comecei a gravar minhas mil aventuras em cascas de conchinhas. (Baptista 2000)

A partir das palavras do Velho Caramujo podemos reconhecer que é a imaginação aliada à memória (comecei a gravar minhas mil aventuras em cascas de conchinhas) que nos faz voltarmos a Charles Baudelaire, em especial à sua leitura de Edgar Allan Poe. Pelo viés da imaginação, Baudelaire conduz o leitor até o conto, gênero ao qual Poe dedicou boa parte de sua obra, e que o tornou referência tanto pelo uso singular da técnica, quanto pela ênfase na intensidade do efeito; tal como o Velho Caramujo nos conduz às suas histórias que são gravadas e arquivadas como pequenos tesouros.

Entre os domínios literários onde a imaginação pode obter os resultados mais curiosos, pode colher tesouros, não os mais ricos e preciosos (esses pertencem à poesia), mas os mais numerosos e variados, está um particularmente querido a Poe, o *conto*. Ele tem sobre o romance de grandes proporções a imensa vantagem que a brevidade acrescenta à intensidade do efeito. (Baudelaire 2012: 16)

Charles Baudelaire enfatiza, ainda, o papel da imaginação enquanto “rainha das faculdades” para Edgar Allan Poe, e, sublinha que ela “não é a fantasia, não é a sensibilidade, [...] é uma faculdade quase divina que percebe tudo com antecedência [...]”. (Baudelaire 2012:



16) E o escritor francês ainda dá ênfase ao seu pensamento nos dizendo que a imaginação é um valor próprio dos sábios.

Para ele [Poe], a imaginação é a rainha das faculdades; no entanto, por essa palavra entende-se algo maior do que a maioria dos leitores percebe. Imaginação não é a fantasia; não é a sensibilidade, mesmo que seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo com antecedência, à parte dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias. As honrarias e funções que ele confere a essa faculdade carregam um valor tal (ao menos quando se compreende bem o pensamento do autor), que um sábio sem imaginação não parece mais que um falso sábio ou, quando muito, um sábio incompleto. (Baudelaire 2012: 16)

Levando em conta a importância da imaginação, outro francês, referimo-nos ao filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2011), no catálogo da exposição *Atlas. ¿Cómo llevar El mundo a cuestras?*, mais especificamente no capítulo “Conocer por las imágenes” também destaca e reforça a ideia de Charles Baudelaire e reivindica a imaginação, em especial por sua capacidade de montagem, para a leitura do atlas:

Seu princípio [do Atlas], seu motor, não é outro senão a *imaginação*. Imaginação: palavra perigosa se alguma vez houve (como é, como antes, a palavra imagem). Repitamos com Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin que a imaginação, por *desconcertante* que seja, não tem nada a ver com uma fantasia pessoal ou livre. Pelo contrário, nos concede um *conhecimento malicioso*, por sua potência intrínseca de montagem, que consiste em descobrir – precisamente ali onde os vínculos são levantados pelas semelhanças óbvias – ligações que a observação direta é incapaz de discernir[.] (Didi-Huberman 2011: 15- 16) [Tradução nossa]

Ainda sobre a imaginação, Didi-Huberman (2011: 16) continua dando destaque para o caráter múltiplo do atlas, que não é utilizado para esquematizar ou resumir numa fórmula, nem para catalogá-lo numa lista mas, sim, via imaginação aceitar o múltiplo e renová-lo sem cessar para realizar novas “relações íntimas e secretas”, novas “correspondências e analogia” que serão inesgotáveis através de cada nova montagem possível. De acordo com Georges Didi-Huberman, pode-se afirmar que é a memória atrelada a essa imaginação criadora que se

destaca pela multiplicidade que compõe o universo lúdico da narrativa de Josely Vianna Baptista.

Já no título do livro, *A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo*, somos apresentados à imagem simbólica da concha, que nos faz trazer para a discussão a riquíssima simbologia apresentada por Jean Chevalier (1982) em seu *Dicionário dos símbolos* que contempla desde a relação com a leitura advinda da cultura maia, a qual lê na concha a simbologia da transformação, ou em outras palavras, da morte; há o destaque também para aquela versão advinda da história da arte, que relaciona a concha à vida, à fertilidade, à libido, como podemos vislumbrar na tela do pintor italiano Sandro Botticelli chamada *O nascimento de Vênus* (1484-1486), e que Chevalier também usa como exemplo, trazendo à tona o caráter positivo da simbologia da concha a partir da leitura dos sonhos.

5. A concha aparece muitas vezes em sonhos, como uma das formas da libido. 'A concha, da qual nasce a Vênus, é um símbolo tipicamente feminino; de um ponto de vista realista, indica a forma do órgão sexual feminino e o que pode nascer a partir dele. O sonho, e as associações, não se esquecem de aludir ao fato de que a concha envolve algo delicado, que por sua vez pode conter um objeto ainda mais precioso, a pérola. O sonho que se refere a uma concha tem quase sempre um valor positivo' (AEPR, 275-276). (Chevalier 1982: 277) [Tradução nossa]

Além do viés da delicadeza, da preciosidade representada pela pérola que se encontra no interior da concha e da positividade, Chevalier ainda nos apresenta outras relações possíveis para a simbologia da concha, por exemplo, aquela voltada para o intelecto, para a palavra.

A concha evoca a ostra perlífera e a pérola que ela contém. É associada ao ouvido, ao qual se assemelha a ponto de que designamos com o nome de concha a mais profunda depressão do pavilhão auricular. Se a concha é o órgão da percepção auditiva, instrumento da percepção intelectual, então a pérola é a palavra, o Verbo. Esse é, de acordo com Burckhardt, o sentido da concha representada em certos mirabes da arte muçulmana. Lembre-se que de acordo com a *Roserarie du Mystère* de Shabestari: 'A concha é a palavra que dizemos; a pérola é a ciência do coração'. Nesta perspectiva, a concha simboliza a atenção à Palavra. (Chevalier 1982: 277) [Tradução nossa]

Como lemos na citação anterior, Chevalier traz à tona a leitura da arte muçulmana realizada por Burckhardt para confirmar a importância da simbologia da concha relacionada à palavra. É, justamente, essa leitura da concha enquanto portadora da palavra que ganha força nas histórias que são narradas pelo Velho Caramujo. Podemos verificar, pela opção inicial de seguir o caminho borgiano para estudar as relações entre imagem e texto que constituem este livro, que a escritora – poeta e tradutora – dedica ao “*nonno* José e [a]o vovô Milton, contadores de histórias à beira do fogo, à luz de velas e de estrelas” (Baptista 2000). Nessa dedicatória, observamos a importância dada à palavra que se desdobra através da ênfase nas palavras “*nonno*” e “*vovô*” que além de uma leitura pautada no estudo da imagem e do texto, também traz à tona a questão do espaço (Itália/Brasil) e do tempo (presente/passado). Além do desdobramento da palavra realizado pela tradução, há também o desdobramento da palavra escrita em oral pela menção aos avós contadores de histórias. Essas relações anacrônicas podem ser lidas já no início do livro:

*Cayo Iguana, Caribe. Fim de um dia de outubro do ano 2000.*

*Praia deserta. Tempestade no mar.*

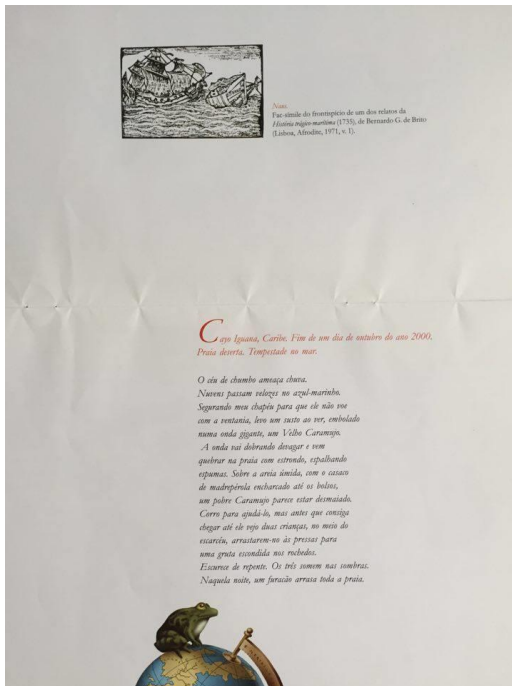
*O céu de chumbo ameaça chuva.*

*Nuvens passam velozes no azul-marinho.*

*Segurando meu chapéu para que ele não voe  
com a ventania, levo um susto ao ver, embolado  
numa onda gigante, um Velho Caramujo.*

[...]. (Baptista 2000)

Para visualizarmos como nos é apresentado visualmente esse anacronismo, inserimos a imagem da página para o leitor apreciar todos os detalhes. A imagem de um naufrágio – trata-se de um “Fac-símile do frontispício de um dos relatos da *História trágico-marítima* (1735), de Bernardo G. Brito (Lisboa, Afrodite, 1971, v.1)” (Baptista 2000) – serve de epígrafe para o início da narrativa.



(Baptista 2000)

Diante dessa página/imagem, estamos diante do acontecimento construído por imagens de temporalidades distintas: aquela temporalidade contida na imagem/fac-símile que relata uma tragédia marítima em 1735, e a da praia de Cayo Iguaña em outubro de 2000.

Como é constatado, a narrativa nos é apresentada anacronicamente e vai nos apontando outros possíveis caminhos de leitura, por exemplo, no início da primeira história, na qual o próprio Caramujo no papel de narrador vai enfatizar a importância de suas experiências ao afirmar: “[p]ara não me esquecer das coisas que vivi, comecei a gravar minhas mil aventuras em cascas de conchinhas” (Baptista 2000).

Voltamos, novamente, à concha que, neste caso, também funciona como dispositivo mnemônico. Como podemos constatar, a concha é o suporte, o instrumento de guardar, registrar histórias/memórias. Assim como o Caramujo diz gravar nas conchas as histórias, do mesmo modo, o desenho espiralado da concha nos faz adentrar nas curvas dos mistérios da vida, e, por outro lado, nos apresenta em seu movimento todas as possibilidades de um tempo heterogêneo no qual passado e presente convivem, tal como lemos em *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, de Georges Didi-Huberman (2015). Didi-Huberman vai nos apresentar uma abordagem arqueológica do tempo, em que o presente e o passado nunca cessam de se reconfigurar por mais arcaica que seja a imagem.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (Didi-Huberman 2015: 16)

É a imagem sobrevivente, que perdura no tempo que compõe a narrativa de Josely Vianna Baptista. É a imagem da concha, e, nela a espiral que une e afasta as histórias, os lugares e o tempo do caramujo-narrador e o das crianças ouvintes, o tempo presente daquele da poesia de Homero que nos é apresentado nas orelhas do livro.

*No topo de uma gruta, um olho d'água  
Límpida flui, à sombra de alguns choupos.  
Lá jogou-se a onda, e um deus foi guia;  
Na noite cega não sei se via nada:  
Naus aportando, naquela escuridão  
A lua encoberta, a terra oculta,  
Nem marola rolar nas praias vimos,  
Antes que as proas embicassem nelas.  
Velas dobradas, fomos e, na areia,  
Da madrugada à espera, adormecemos.* (Baptista 2000)

Estes versos do livro IX da Odisseia, de Homero, foram traduzidos por Josely Vianna Baptista, “a partir da clássica versão de Odorico Mendes” (Baptista 2000), tal como a autora registra no livro. Portanto, podemos afirmar que desde o primeiro contato com o livro somos surpreendidos por um método arqueológico/anacrônico que une tanto citações eruditas – que se encontram ora na orelha do livro (Homero), ora em notas explicativas –, quanto imagens de seres híbridos que povoam as páginas deste livro: sereias aladas, um rinoceronte punk, por exemplo.

Assim como os tempos contidos nas imagens são acionados pela memória, o método composto pela colagem é evidenciado pela montagem que também contribui para

compreendermos a narrativa contemporânea como uma possibilidade, como uma recriação em que poesia e prosa, texto e imagem, passado e presente ao serem ativados nos apresentam a riqueza do presente, do contemporâneo.

\*

A colagem é um dos métodos que ganhou destaque no início do século XX e foi consolidado com as vanguardas artísticas, em especial aquela liderada por Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) conforme podemos ler nos manuais de história da arte. A presente leitura optou por realizar um recorte, e realizou a discussão sobre a colagem a partir da vertente advinda de Marcel Duchamp, dos seus conhecidos *ready-mades*, e de Oswald de Andrade, em especial do Oswald do caderno coletivo conhecido como *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, de 1918.

Mas por que Oswald de Andrade? Justamente porque Oswald, assim como Duchamp, nos ajuda a pensar a colagem a partir de perspectiva que ultrapassa as questões puramente formais, o que contribui para compreendermos melhor o livro da escritora paranaense que vai além das classificações tradicionais, visto que se trata de uma narrativa cuja composição é heterogênea. Portanto, a perspectiva escolhida é aquela que vai além do entendimento da colagem como um método que aponta somente a relação da arte com o cotidiano, com a vida, tal como alguns teóricos da modernidade definiram (G. C. Argan; C. Greenberg) mas, sim, aquela que reivindica um espectador que tome certa distância, que vá além das informações dadas de antemão, ou seja, aquela que traz à baila um observador-leitor.

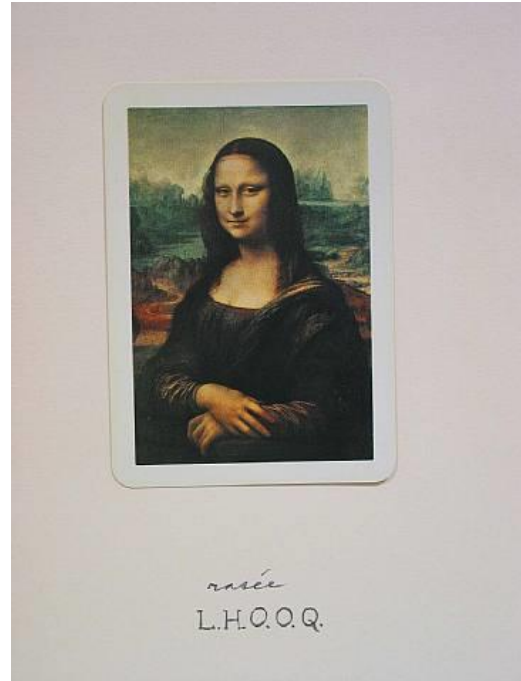
Assim sendo, a colagem aliada à leitura apresenta outro elemento que também se destaca pelo seu poder de se aproximar tanto da poesia, pelo corte, quanto da prosa, pela sua capacidade de nos ajudar a narrar histórias. Estamos falando da montagem. A técnica da montagem que é o resultado do processo que envolve a colagem, também advém do universo moderno, em especial do cinematográfico, e, à sua maneira, nos apresenta texto e imagem a partir de uma maior interferência, ou melhor, de uma reelaboração tanto do texto, quanto da imagem cujo resultado é a possibilidade de retornos fantasmáticos de momentos do passado. Ou seja, a montagem nos aponta uma imagem que retorna rememorada.

Em Vianna Baptista, a colagem, que nos permite o contato, a aproximação de elementos díspares, assemelha-se àquela que vislumbramos tanto em Marcel Duchamp, em sua série de Monalisas| Giocondas, quanto em Oswald de Andrade, em que temos uma narrativa composta pela montagem de recortes de texto e de imagens indissociáveis. É a colagem como dispositivo mnemônico que é usada pela autora paranaense, por isso, ao lermos esse livro somos convidados a abrir vários parênteses para adentrarmos no universo imaginativo de *A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo*.

Portanto, nesse momento, para refletirmos sobre as possibilidades que a colagem apresenta a partir de Duchamp, voltamos à série de Giocondas desenvolvidas em momentos distintos pelo artista francês, das quais destacamos: L.H.O.O.Q. e L.H.O.O.Q. (rasée). Tanto uma quanto a outra vai além da simples questão que, num primeiro momento, envolvia a relação arte-reprodução, ou seja, vai além da questão que envolvia somente o questionamento sobre as novas tecnologias de reprodução. Ao inserir e retirar os bigodes na Gioconda, Marcel Duchamp mais que dizer que se trata de uma reprodução, diz que a arte necessita ir além da preocupação retiniana que expõe um saber pronto para ser contemplado. Duchamp exige mais, tanto da obra de arte, quanto do público; com seus *ready-mades* ele apresenta uma obra que abre possibilidades a questionamentos, e passa a reivindicar um observador mais especializado, ou melhor, mais que um especialista, um leitor. Os *ready-mades*, em especial os escolhidos para a presente leitura, reivindicam um distanciamento do observador, pois, além da imagem, temos o título que solicita um leitor que saiba francês. A língua é a primeira barreira ou o primeiro pré-requisito para o leitor. Somente tem acesso ao duplo sentido da imagem e do texto aquele que ao pronunciar em voz alta as letras que a intitulam ouvirem a seguinte frase: “Elle a chaud au cul” [Ela tem o rabo quente] e “Elle a chaud au cul. (rasée)” [Ela tem o rabo quente. (barbeada)]. É a partir da leitura das imagens, das relações, dos contatos que se dá *a posteriori* que a colagem passa a demonstrar sua potência renovadora.



Marcel Duchamp. *L.H.O.O.Q.* 1919 (1941) from *Box in a valise* (1941) Collection: The Norton Simon Museum, Pasadena. Museum Purchase, 1963



Marcel Duchamp. *L.H.O.O.Q. (rasée)*. 1965. Alan Koppel Gallery

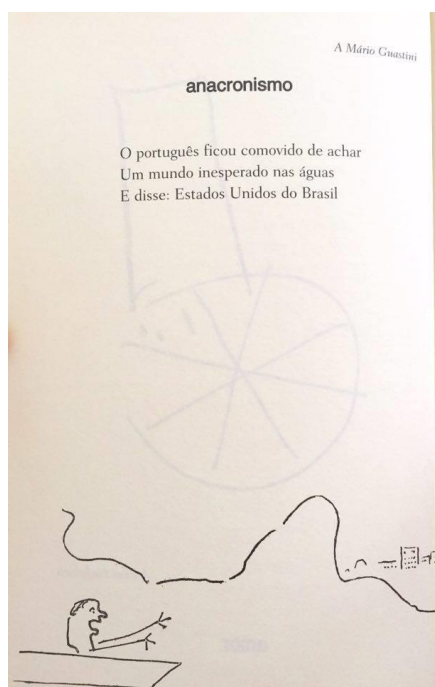
Duchamp ao fazer uso da colagem nos apresenta como resultado mais que a simples rasura na imagem da Gioconda. Ele nos convida a retermos a tradição, mais especificamente, aquela advinda de Leonardo Da Vinci. Se observarmos atentamente, a imagem da Gioconda misteriosa do pintor italiano, também nos é apresentada “colada” num cenário. O anacronismo apresentado por Marcel Duchamp nos permite, portanto, reconhecer a necessidade da arte no século XX de ultrapassar as barreiras, sejam elas temporais ou materiais.

Procedimento semelhante ao de Marcel Duchamp também foi utilizado por Oswald de Andrade nas páginas do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927, no qual o escritor enfatiza também a problemática que vem à tona com o uso da colagem: o anacronismo.

Na página 46 do mesmo caderno, o poema chamado “Anacronismo” que é dedicado ao jornalista Mário Guastini, nos é apresentado como ato falho, engano, comoção como lemos na imagem e no texto. Oswald teoriza, reflete sobre o anacronismo nesse poema de maneira



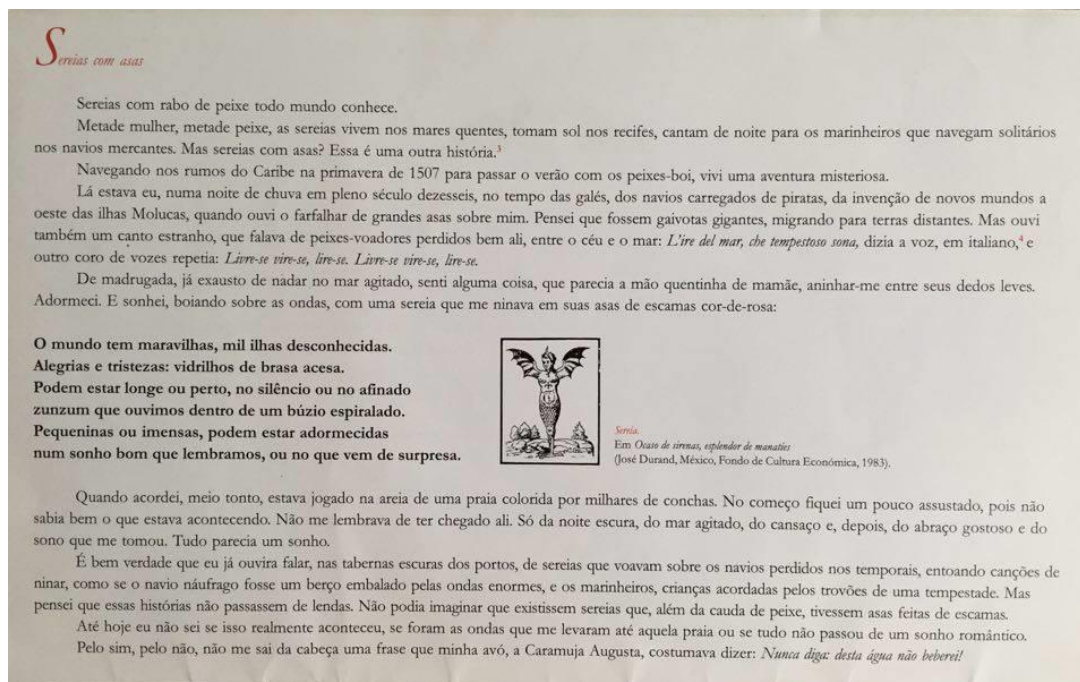
semelhante àquela que foi formulada mais tarde por Georges Didi-Huberman (2015), como outra possibilidade de se pensar tanto o tempo, quanto o espaço moderno, aquele “mundo inesperado nas águas/ [...] Estados Unidos do Brasil” que comoveu os portugueses. Ultrapassar temporalidades, criar/pensar novos espaços e possibilidades eis como o anacronismo nos ajuda a ler não somente a narrativa moderna, mas aquelas que trazem consigo tais vestígios.



(Andrade 2000: 46)

O anacronismo que tocou a obra de Oswald de Andrade, também é a base das pesquisas do escritor Georges Didi-Huberman. Didi-Huberman, como já foi afirmado, que define anacronismo no seu livro *Diante do tempo*, como uma “primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens.” (Didi-Huberman 2015:22)

*A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo* (2000), em especial a história chamada “Sereias com asas” é um belo exemplo que nos apresenta sinais desse tempo anacrônico, o qual se manifesta como vestígio da narrativa moderna. O texto, assim como os seres híbridos que são as sereias, é o resultado de uma colagem em que poesia, prosa e imagem constituem uma história que se desdobra em várias outras, tal como o livro vai nos sugerindo através de suas notas e citações.



(Baptista 2000)

Ao observarmos a imagem/página anterior, podemos reconhecer primeiramente a heterogeneidade que é visualizada pela apresentação da diagramação da página; em seguida nos deparamos com o título, “Sereias com asas”; que nos revela a presença de outra temporalidade na qual as sereias com asas não eram consideradas elemento estranho se comparadas às sereias que, no universo do imaginário, eram conhecidas como seres metade peixe, metade mulher, tal como o próprio Caramujo coloca já no início da história.

A asa, esse detalhe, vai ser o dispositivo que acionará não somente a nossa imaginação, mas também a memória da “primavera de 1507” (Baptista 2000), estação em que é situado o relato sobre as sereias com asas do Velho Caramujo. Anacronicamente somos levados para outros tempos através das notas, que também são chamadas de “conchas soltas”, nas quais temos um desdobramento das histórias.

Ao lermos a nota de número 3, que nos narra uma possível origem da história das sereias com asas, tal como descrevemos abaixo, somos convidados a fazer um retorno aos tempos antigos em que as sereias eram consideradas seres híbridos do mal; dando continuidade à leitura, percebemos que as transformações desses seres ocorreu posteriormente, tal como foi registrado no Livro dos monstros, no qual está registrado que as sereias antes do século X perdem as asas e ganham escamas virando as “princesas do mar”:

3 Malvadas ou bondosas? Lindas ou horrorosas? Ninguém sabe ao certo. Nos tempos antigos, dizem, as sereias tinham cabeça de mulher, corpo revestido de penas, patas de pássaro, e quase todas eram malvadíssimas. Depois, no *Liber monstrorum* (Livro dos monstros), escrito antes do século X, elas surgem com cabeça e busto de mulher e, da cintura para baixo, rabo de peixe. Assim que perderam as asas e ganharam escamas, as sereias passaram a ser imaginadas como “princesas” do mar, que viviam sentadas nos rochedos, cantando e penteando os longos cabelos verdes, sempre com um espelinho na mão. Tantas histórias se contaram sobre elas que já se ouviu falar de sereias que misturam cabeça e busto de mulher com asas de pássaro e rabo de peixe, e até de uma sereia marinha com asas de libélula. De tanto ouvir estas histórias, no ano de 1493 um navegador viu um sereno peixe-boi no Mar do Caribe e pensou que fosse uma sereia. *Mirabilia*, miragem, maravilha... (Baptista 2000)

Ainda nessa mesma história (“Sereias com asas”), outro exemplo de anacronismo nos é apresentado na nota de número 4, na qual vêm à tona detalhes sobre a autoria do verso “*L’ire del mar, che tempestoso sona*”, dito/mencionado pelo Caramujo-narrador em italiano, e, além disso, nos é chamada a atenção novamente para a questão temporal:

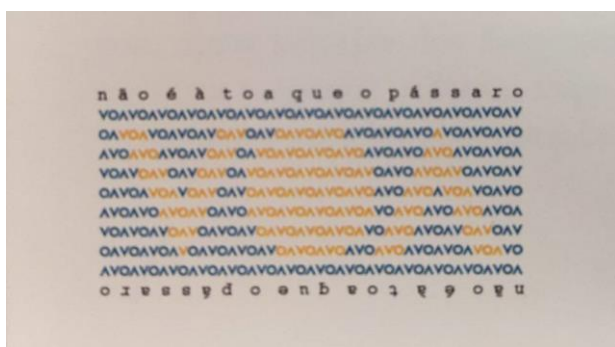
É estranho o Caramujo ter ouvido isso, ainda no Caribe. Este verso foi escrito por Luigi Tansillo, um poeta italiano, durante uma de suas viagens pelo Mar Egeu, que fica *bem longe* do Caribe. Mas o mais esquisito é o seguinte: Luigi nasceu em 1590, e a viagem do Caramujo foi em 1507... Pense comigo: ou o Caramujo se enganou com as datas, ou para ele o tempo corre em círculos, como sua concha. Bem, mistérios à parte, acho que posso arriscar uma tradução do verso pra você: ‘A ira do mar, que rugem tempestuoso’. (Baptista 2000)

É interessante sublinhar que nas notas o narrador é o mesmo que nos introduz a narrativa, um narrador onisciente que dialoga, que acrescenta informações e ao mesmo tempo questiona como acabamos de ler na nota 4. Retornando à questão temporal, é esse tempo heterogêneo e, mesmo circular, que é destacado que nos faz ler a técnica da colagem como um dispositivo que nos auxilia a criar/recriar a reflexão sobre a poesia a partir da leitura e do uso dos vestígios do passado.

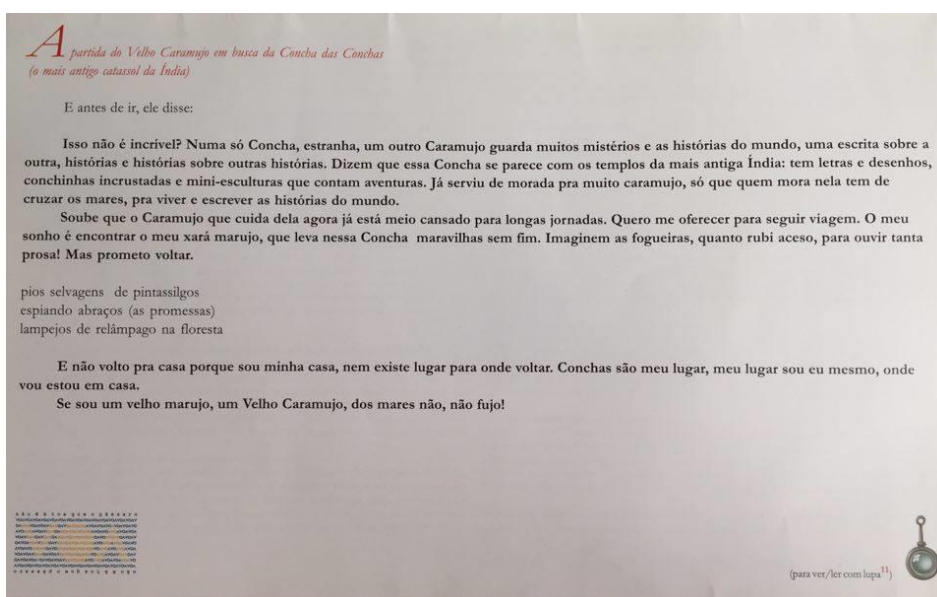
Em *A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo*, a poesia nos é introduzida como parte integrante da própria narrativa, e ela se manifesta de diversas maneiras. Há procedimentos poéticos que, por si sós, nos aproximam mais das técnicas modernas, do que das utilizadas pela poesia tradicional, por exemplo o verso livre,

corte/escansão a partir da interrupção da narrativa para a inserção de uma imagem, ou outro texto, por exemplo. Além disso, diante dessa produção de difícil classificação – se é uma narrativa híbrida, se se trata de uma prosa poética –, podemos afirmar que tais questionamentos também são vestígios da poesia moderna, pois é a partir das experiências realizadas por Stéphane Mallarmé e pelos poetas modernos que se começou a pensar graficamente o poema no papel.

Entre os vestígios que enfatizaremos estão aqueles que nos aproximam da poesia concreta e visual. Tais rastros podem ser visualizados no livro de Josely Vianna Baptista pela presença de uma diagramação que valoriza a espacialidade da página, mas também pela presença de poemas, haicais que realizam uma menção direta à poesia concreta/visual de Haroldo de Campos e do grupo Noigandres, como é o caso dos haicais do poema “VOA” que, juntamente com o mini-poema “para ler/ver com lupa”, finaliza a narrativa:



(Detalhe, Baptista 2000)



(Baptista 2000)

Ou seja, somos convidados a voltar a meados do século XX, mas, ao mesmo tempo, podemos retornar um pouco mais no passado recente e com ele às ideias de Oswald de Andrade, tal como fez o Caramujo-narrador ao contar suas aventuras pelo mar do Caribe no século XVI. Podemos pensar a colagem como um rastro do modernismo e também do concretismo no presente, ou seja, em Josely Vianna Baptista.

Por isso, para finalizarmos essa etapa da análise, é interessante retomarmos as ideias que encontramos no Manifesto pau-Brasil, no qual podemos perceber uma possível crítica à arte pura do grupo holandês *De stijl/O estilo*; ao mesmo tempo que sublinhamos a importância de retornarmos ao Manifesto antropófago de 1928, destaco essa data, no qual Oswald de Andrade continua sua investida na marca de uma individualidade brasileira e afirma:

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.<sup>2</sup> (Andrade 1928)

As reivindicações realizadas por Oswald em 1928 continuam reverberando resultados positivos na contemporaneidade como viemos conferindo nessa narrativa lúdica/lúcida de Vianna Baptista. Mais que referência à poesia concreta brasileira, podemos ler os vestígios das discussões teórico-literárias do início do século XX.

Em 1930, por exemplo, dois anos após o Manifesto antropófago, o holandês Theo van Doesburg publica na França a revista *Art concret (Arte concreta)*<sup>3</sup> da qual circulou um único número, mas que permite, até os dias de hoje, ao líder de *O estilo* ser reverenciado pelo pioneirismo no uso do termo. No entanto, muitos se esquecem dos contatos entre Blaise Cendrars e Theo Van Doesburg, Cendrars e Oswald. No ano de 1929, o sul-americano Torres-García conhece o artista e crítico Michel Seuphor<sup>4</sup> que tinha em comum, além do interesse pela literatura e pelas artes visuais, uma peculiar atração pelo grupo e revista *O estilo*. Sublinha-se que Torres-García e o líder do *O estilo*, Theo van Doesburg, foram amigos e mantiveram uma longa correspondência. Juntos, Joaquín Torres-García e crítico Michel Seuphor criaram, em 1930, a revista *Cercle et carré (Círculo e quadrado)* em Paris. Com essas informações temos o circuito artístico parisiense estruturado sob a base abstrata advinda das pesquisas de Piet Mondrian e do grupo *O estilo*. Note-se que quanto mais Torres-García se

envolve com os artistas e críticos, mais singular se torna a sua produção artística e mais definidas as suas preocupações estéticas. O que nos revela através de sua escritura é que, mais que reproduzir um modelo, ele estava interessado em compreendê-lo. Assim, Torres-García passa a defender, além de uma arte universal, também as marcas do individualismo que podem ser lidas no Manifesto antropófago e também estão presentes nos trabalhos que lembram brinquedos infantis do artista uruguaio, nos quais o espectador é convidado a interagir, a manipular as peças.

Ou seja, ao assumir o lado lúdico da obra de arte, Torres-García marca não somente uma posição divergente com relação à do grupo holandês, mas aproxima-se da estética e de artistas que cultivavam certo interesse pelo dadaísmo, como por exemplo, Jean Arp, que transitava tanto pela poesia, quanto pela estética dadaísta. Como sabemos, ao voltar para o Uruguai, Torres-García passa a divulgar as ideias de Mondrian e do grupo *De stijl*, tornando-se referência para o grupo de arte argentino MADI.

Tudo isso nos leva a refletir que se por um lado, no início do século XX, há uma vanguarda europeia preocupada com a necessidade de marcar fronteiras com relação às investigações em torno do concreto e do subjetivo, a vanguarda brasileira, por outro lado, faz outro movimento, não contrário, mas de consciência crítica respondendo com a antropofagia, com o anacronismo, com a imaginação.

Nesse sentido, Josely Vianna Baptista nos apresenta com sua colagem um exemplo de narrativa própria de uma escritora-leitora. Leitora de um tempo presente ímpar, presente este anacrônico que somente é possível a partir da colagem, da reconstrução pelo uso mnemônico dos recursos de uma memória imaginativa.

## Bibliografia

Andrade, Oswald (1928), Manifesto antropófago. Piratininga, Ano 374 da “Deglutição do Bispo Sardinha” (Revista de Antropofagia, Ano1, N. 1, maio de 1928).

-- (1992), *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, São Paulo, Globo [1918].

Argan, Giulio Carlo (1998), *Arte moderna*, trad. [Federico Carotti](#) e [Denise Bottmann](#), São Paulo, Companhia das Letras.

Arp, Hans (1981), *Die Reliefs.Oeuvre-Katalog*, Herausgegeben von Bernard Rau; Mit einer einleitung von Michel Seuphor, Stuttgart.

Baudelaire, Charles (2012), Prefácio, in Poe, Edgar Allan, *Contos de imaginação e mistérios*, trad. Cássio de Arantes Leite, São Paulo, Tordesilhas.

Borras, Maria Lluisa et al. (2004), *Jean Arp: L'invention de la forme*, Brussels, Palais des Beaux Arts, in association with Anvers, Fonds Mercator.

Cabanne, Pierre (1987), *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, trad. Paulo José Amaral, São Paulo, Perspectiva.

Camnitzer, Luis (2007), *Conceptualism in Latin American Art: didactics of liberation*, Austin, University of Texas Press.

Campos, Haroldo de (2010), *O segundo arco-íris branco*, São Paulo, Iluminuras.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, Éditions Jupiter.

De Stijl (1982), 1917 – 1931, *visions of Utopia*, Organized by Walker Art Center, Oxford, Phaidon.

-- (1968), 1917-1932, Edited by Ad Peterson, Amsterdam, Den Haag, Athenaeum, Bert Bakker, Polak & Van Gennep.

Didi-Huberman, Georges (2015), *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex, Belo Horizonte, Editora da UFMG [2000].



-- (2010-2011), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museu Nacional de Arte Reina Sofia en colaboración con el Sammlung Falckenberg de Hamburgo y el ZKM | Museum für Neue de Karlsruhe.

Foucault, Michel (2012), *Arqueologia do saber*, trad. Luiz Felipe Baeta Neves, 8. ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária.

Greenberg, Clement (1997), *A revolução da colagem*, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello (org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, trad. Maria Luiza X. de A. Borges, Rio de Janeiro, Zahar / Funarte, 95-100.

Duchamp, Marcel (1998), *Notas*, trad. M<sup>ª</sup> Dolores Díaz Vaillagou, 2. ed., Madrid, Editorial Tecnos.

-- (1994), *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion.

Vianna Baptista, Josely (2000), *A concha das mil coisas maravilhosas do velho Caramujo*, Desenho de Guilherme Zamoner, Curitiba, Mirabilia.

**Maria Salete Borba** é professora adjunta na graduação e no mestrado em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Tem pós-doutorado em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC. Atuou como professora visitante na Universidade de Leiden (2009-2011) e como professora colaboradora na cadeira de Desenho Artístico da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) (2002-2005). Em 2014 organizou o livro *Contatos e contágios: escrituras sobre Valêncio Xavier* (Ed. da UFSC, 2014). Dentre os textos publicados destacam-se: “Vanguardas e esgotamento: as tensões do moderno em dois artistas”, *Anuário de Literatura*, 2014; “De Stijl, Movimento Antropofágico, Movimiento Madí: a literatura que advém de um pensamento por contato e imagens”, *Fluxos Literários*, 2012; “Valêncio Xavier: uma construção impossível”, *Revista de Letras*, 2011.



## NOTAS

---

<sup>1</sup> Josely Vianna Baptista é autora de outros livros cuja importância também deve ser sublinhada, por exemplo, *Ar* (Iluminuras, 1991), *Corpografia* (Iluminuras, 1992; com arte visual de Francisco Faria), *Outro* (Mirabilia, 2001, em colaboração com Maria Angela Biscaia e Arnaldo Antunes), *Musa paradisíaca*: antologia da página de cultura 1995/2000 (em colaboração com Francisco Faria; Mirabilia, 2004) e *Sol sobre nuvens* (Perspectiva, 2002; apresentação de Augusto de Campos [Signos 43]).

<sup>2</sup> Andrade, Oswald. “Manifesto antropófago”. Piratininga, Ano 374 da “Deglutição do Bispo Sardinha” (Revista de Antropofagia, Ano 1, N. 1, maio de 1928).

<sup>3</sup> Tivemos acesso à revista *Art concret*, na biblioteca do RijksMuseum, em Amsterdão, em 2008.

<sup>4</sup> Pseudônimo do belga Ferdinand Berckelaers.

## Poemas como colagens, colagens como retratos:

Carlos de Oliveira e Pedro Mexia

**Teresa Jorge Ferreira**

*Bolseira de Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia*

*Instituto de Estudos de Literatura e Tradição*

*Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa*

**Resumo:** A colagem poética é sobretudo associada às vanguardas do século XX, mas a sua prática teve um alcance mais amplo. Considerando que, a partir do século XX, a escrita de autorretratos poéticos foi intensamente explorada, este estudo pretende questionar de que modo a técnica da colagem contribuiu para a reflexão poética sobre o autorretrato. Com este propósito, serão confrontados os textos “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)”, de Carlos de Oliveira, e “Auto-retrato com versos de Camões”, de Pedro Mexia, observando como os poemas citam outros autores para criar um retrato autoral, que nunca se dissocia da própria ideia de trabalho poético.

**Palavras-chave:** Poema, Autorretrato, Colagem, Carlos de Oliveira, Pedro Mexia

**Abstract:** Poetic collage is mainly connected to the 20<sup>th</sup> century avant-garde, but its practice had a larger impact. Considering that, in the 20<sup>th</sup> century, the writing of poetic self-portraits was intensely explored, this study aims to reflect upon the contributions of collage to the poetic self-portrait. To this end, the poems “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)”, by Carlos de Oliveira, and “Auto-retrato com versos de Camões”, by Pedro Mexia, will be read side by side, showing how the poets cite other poets in order to create a portrait of themselves as authors, which is never separate from their own conception of poetic work.

**Keywords:** Poem, Self-portrait, Collage, Carlos de Oliveira, Pedro Mexia

*Lavoisier*

*Na poesia,  
natureza variável  
das palavras,  
nada se perde  
ou cria,  
tudo se transforma:  
cada poema,  
no seu perfil  
incerto  
e caligráfico,  
já sonha  
outra forma.*

Carlos de Oliveira  
(Oliveira 2003: 201)

Para refletir sobre as implicações da colagem na composição de autorretratos poéticos, atentemos em dois textos de Carlos de Oliveira e de Pedro Mexia que solicitam uma leitura conjunta.

Carlos de Oliveira publica, em 1950, o livro *Terra de Harmonia*, e, em 1976, a antologia *Trabalho Poético*, com poemas reescritos e poemas inéditos, na qual inclui no conjunto de *Terra de Harmonia* o “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)”, até então inédito:

A cinza arrefeceu sobre o brasido  
das coisas não logradas ou perdidas:  
olhos turvos de lágrimas contidas,  
eu vi a luz em um país perdido. (Oliveira 2003: 139)

Em 2007, Pedro Mexia publica no livro *Senhor Fantasma* o poema “Auto-retrato com versos de Camões” (escrito no início da década de 1990; Ribeiro 2011), depois incluído na sua antologia de 2011, *Menos por menos*:

Foi-me tão cedo a luz do dia escura  
enquanto me enganava a esperança  
que naquilo em que pus tamanho amor  
errei todo o discurso de meus anos.(Mexia 2011: 110)

Estes dois textos têm afinidades flagrantes: ambos os títulos prometem retratos e referem os nomes de outros poetas; ambos os poemas são quadras com versos decassílabos retirados de quatro poemas distintos de cada um dos autores mencionados; ambos os retratos apresentam semelhanças estratégicas e proximidades semânticas (incluindo, por exemplo, a palavra “luz”).

### Os títulos

Os títulos constituem o único elemento textual do conjunto que é da autoria inequívoca dos poetas, sendo o corpo dos poemas composto por versos (selecionados e organizados) retirados de poemas de um outro autor. Os títulos, porque se leem antes, apresentam o poema e preparam o leitor para os versos que se seguem – pressupõem assim um leitor e sublinham a “autoridade interpretativa” do autor (Ferry 1996: 2-3).

Carlos de Oliveira apresenta um “Retrato do autor” e Pedro Mexia um “Auto-retrato”. “Retrato do autor” é já em si uma citação de uma prática de títulos usada sobretudo nas artes plásticas a partir do Renascimento e depois estendida à literatura. A partir do século XIX, foi-se tornando mais comum a utilização de “auto-retrato” em várias línguas (com a ortografia atual em português: “autorretrato”), palavra que apareceu pela primeira vez num dicionário de língua portuguesa em 1949, como “retrato de uma pessoa, feito por si própria”, sendo que o significado de “retrato” incluía já a “descrição oral ou escrita”. A utilização de expressões diferentes pelos dois poetas pode ser um sinal dessa evolução do uso e conseqüente dicionarização da palavra, mas tem também implicações quanto ao problema da autoria, um problema-chave da técnica da colagem, já que um

“retrato do autor por outro autor” é diferente de um “auto-retrato com versos de outro autor”. Atualmente, e graças ao desenvolvimento editorial dos últimos séculos, assume-se que a atribuição de títulos é sempre feita pelos autores dos poemas. Até ao século XVIII, os títulos eram normalmente atribuídos pelo editor ou por alguém que conhecesse a obra, sendo frequentes os títulos que mencionavam o autor na terceira pessoa. O facto de alguns títulos atuais continuarem a seguir essa tradição acrescenta alguns problemas de interpretação que não existiam anteriormente (Ferry 1996: 19). Se Carlos de Oliveira publica um poema cujo título é “Retrato do autor por Camilo Pessanha”, e sendo esse título escrito por ele, podemos pensar em várias hipóteses, sendo a mais imediata a de que se trata do retrato do autor Carlos de Oliveira. Seguindo esta hipótese, observa-se que Carlos de Oliveira está a referir-se a ele próprio enquanto autor na terceira pessoa: a única frase escrita pelo autor é escrita como se não fosse escrita por ele. Este título também atribui a autoria do retrato a Camilo Pessanha, como se o título fosse escolhido pelo editor da obra (diferente do autor) para um poema do autor. Ora, o título sublinha assim o papel do poeta como leitor e editor crítico da sua própria obra (aspeto muito relevante em Carlos de Oliveira, que reapresenta cuidadosamente a sua obra ao longo das edições: “O autor remodelou, incluiu, cortou (sobretudo cortou) o que lhe pareceu necessário para alcançar um conjunto mais equilibrado”; Oliveira 2003: 373), ao mesmo tempo que reforça a distância crítica entre o “autor” do poema e o “eu” do poema:

the distinction in grammatical persons between the *he* of the title and the *I* of the verses is an authoritative representation (made by the author of both) of the critical distance between the actual poet and the created figure whose voice we hear in the poem. (Ferry 1996: 19)

O título de Pedro Mexia não apresenta o problema da autoria da mesma forma: o retrato não é feito “por” Camões, mas “com versos de” Camões. Ou seja, o primeiro título declara que o retrato de Carlos de Oliveira é feito “por” Camilo Pessanha: propondo um hetero-autorretrato; o segundo indica que o retrato de Pedro Mexia é feito “com versos de” Camões: sugerindo um auto-heterorretrato. Em ambos os casos, no entanto, se podem multiplicar as hipóteses interpretativas num jogo de espelhos intrapoético que aprofunda o sentido da citação.

Ora, estes títulos pressupõem um leitor (funcionam como pista interpretativa dos versos); pressupõem também um autor (responsável pelos títulos e pela construção dos poemas); e pressupõem ainda um autor-leitor (que refere no título não o seu próprio nome, mas o nome do autor que foi lido). Carlos de Oliveira leu Camilo Pessanha, viu ou leu “retratos de autor”, viu ou leu “colagens”. No caso de Carlos de Oliveira, o título menciona de forma expressa a técnica da “colagem”, entre parênteses, como subtítulo depois de “Retrato do autor por Camilo Pessanha”: “colagem” é também uma técnica que se desenvolveu nas artes plásticas com as vanguardas do século XX e que rapidamente se transferiu para a literatura. No entanto, neste poema de Carlos de Oliveira, não há elementos visuais de colagem. O autor faz referência a uma técnica vanguardista, usada como analogia na poesia, mas o que há de facto é uma composição de citações textuais, de versos “copiados”. Pedro Mexia menciona expressamente os “versos”, dando mais ênfase ao que é “recortado” do que à operação de “colagem”. Estes dois poetas assumem assim uma herança de elementos variados: sonetos, retratos, colagens, poemas como retratos, e, no caso de Pedro Mexia, retratos como colagens, uma vez que Mexia é já um leitor de Carlos de Oliveira, fazendo um *pastiche* formal da colagem, apesar de não o referir explicitamente.

### As colagens

Os referidos poemas de Carlos de Oliveira e de Pedro Mexia chegam-nos como o resultado da seleção de versos de Camilo Pessanha e de Luís de Camões e da sua composição num novo todo, como citação em forma de quadra. Não há enxerto de versos de outro autor num conjunto de versos do autor da citação: todos os versos são de outro poeta. Não há também utilização de materiais originalmente “não-poéticos”, como títulos de jornais ou *slogans* publicitários. A analogia com a colagem em artes plásticas é expressiva, mas neste processo a utilização da tesoura e da cola é apenas metafórica, já que, se os autores usaram estes utensílios no seu lugar de trabalho, isso não é manifesto no resultado publicado. Carlos de Oliveira enumera num texto de *O Aprendiz de Feiticeiro* os elementos necessários para o seu “trabalho oficial”, não mencionando a tesoura e a cola, mas sublinhando a importância da paciência e da consciência: “Mesa, papel, caneta, luz eléctrica. E horas sobre horas de paciência, consciência profissional” (Oliveira 2004: 185). Nestes

poemas, não há assim um efeito visual relevante na folha de papel, como se pode observar noutras colagens poéticas (recordem-se os poemas visuais ligados à revista *Poesia Experimental*). O processo para a composição destes poemas é de citação e nesse sentido implica seleção (leitura) e composição (escrita), “prélèvement” e “greffe”, como refere Antoine Compagnon em *La seconde main ou le travail de la citation* (Compagnon 1979: 29). Compagnon vai mais longe ao dizer que “toute l’écriture est collage et glose, citation et commentaire” (Compagnon 1979: 32), partindo das máximas “Nous ne faisons que nos entregloser” (Montaigne), “Parler, c’est tomber dans la tautologie” (Borges) e “Non nova, sed nove” (*apud* Compagnon 1979: 9-12). Não recusando esta generalização que exprime bem a força da intertextualidade, podemos observar o modo particular como a citação é feita nestes dois poemas de Carlos de Oliveira e de Pedro Mexia.

Os quatro versos de “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)” são retirados dos seguintes poemas: “[Ó meu coração, torna para trás.]” (Pessanha 2000: 48) (“A cinza arrefeceu sobre o brasido”); “[Olvido]” (Pessanha 2000: 23) (“das coisas não logradas ou perdidas:”); “[Quando voltei encontrei os meus passos]” (Pessanha 2000: 41) (“olhos turvos de lágrimas contidas,”); “[Inscrição]” (Pessanha 2000: 17-19) (“eu vi a luz em um país perdido.”). Curiosamente, os títulos dos poemas de Pessanha mencionados têm sofrido algumas variações editoriais, não havendo a certeza, em muitos casos, de que tenham sido atribuídos pelo autor, o que vai ao encontro das reflexões de Anne Ferry já mencionadas. Os quatro versos de “Auto-retrato com versos de Camões” são, por sua vez, retirados dos sonetos que começam da seguinte forma: “No mundo, poucos anos e cansados” (Camões 1990: 258) (“Foi-me tão cedo a luz do dia escura”); “Foi já um tempo doce cousa amar,” (Camões 1990: 17) (“enquanto me enganava a esperança”); “Que poderei do mundo já querer,” (Camões 1990: 222) (“que naquilo em que pus tamanho amor”); “Erros meus, má fortuna, amor ardente” (Camões 1990: 244) (“errei todo o discurso de meus anos.”).

Os poemas de Carlos de Oliveira e de Pedro Mexia não usam diferentes tipos de letra nem aspas para destacar a citação, o que deixa ao leitor, caso não conheça os versos citados de memória, o trabalho de pesquisa para verificar como é feita a citação (se são palavras isoladas, fragmentos de versos, versos inteiros, dísticos, tercetos, etc.). A utilização das aspas seria uma forma de deixar o texto visivelmente “cicatrizado”, recorrendo mais uma vez a

Compagnon (“la cicatrice elle-même (les guillemets)”; Compagnon 1979: 32). O sinal tipográfico criaria uma distância maior em relação às palavras dos outros poetas, mas aqui a apropriação dos quatro versos é trabalhada como um todo coerente e sintaticamente correto, sendo verosímil que o texto tivesse sido escrito assim “de raiz”. Para quebrar a estranheza que poderia resultar da leitura de um “poema cosido com retalhos”, com “costuras” visíveis, não só é feita uma atualização ortográfica (que pode também resultar das próprias edições consultadas ou da memorização dos versos), como são adaptados os sinais de pontuação e as maiúsculas ao novo conjunto sintático. Apesar de ser impossível estabelecer com rigor estas diferenças, uma vez que poderão variar consoante as edições de cada um dos autores, podemos arriscar algumas. No caso de Carlos de Oliveira, notam-se as seguintes adaptações relativamente à edição de *Clepsydra* de 2000 organizada por Gustavo Rubim: no primeiro verso, o ponto final foi substituído por uma vírgula e o “z” foi substituído por “s” em “brasido”; no segundo verso, a maiúscula inicial desapareceu e o ponto final foi substituído por dois pontos; no terceiro verso, a maiúscula inicial desapareceu e o ponto final foi substituído por vírgula; no quarto verso, a maiúscula inicial desapareceu. No caso de Pedro Mexia, o poema “colado” tem apenas uma maiúscula no início e um ponto final no final, o que não corresponde às edições consultadas dos sonetos de Camões, em que também existem diferenças na pontuação e na utilização das maiúsculas, além de variantes na fixação do texto.

A parataxe que se possa verificar nestes poemas não é um elemento obviamente resultante da colagem, uma vez que há estruturas sintáticas regulares que não são quebradas de forma violenta pela justaposição dos versos. O poema de Carlos de Oliveira transforma o segundo verso no complemento direto da oração do primeiro; o terceiro verso funciona como complemento circunstancial (de sintagma preposicional, apesar da elipse de “com”) relativamente à oração do quarto verso (ou seja, invertendo a ordem, ficaria: “eu vi a luz em um país perdido [com] os olhos turvos de lágrimas contidas”). No caso de Pedro Mexia, há uma organização de orações por meio de subordinações, aproveitando os vocábulos “enquanto” e “que”, notando-se uma maior complexidade na construção sintática. Neste sentido, os dois poemas contrariam o que Marjorie Perloff aponta como pontos fundamentais da colagem verbal:



Coordination rather than subordination, likeness and difference rather than logic or sequence or even qualification – here are the elements of verbal collage. (Perloff 1998)

Pedro Mexia, associado à poética pós-moderna do mínimo e do quotidiano (assentando a sua escrita num “exercício associativo” que parte de “vestígios” e de “breves episódios”; Martelo 2001: 492-493), faz, no entanto, a colagem com versos de Camões (o poeta inquestionável do cânone, que dá por antonomásia o nome à língua portuguesa), não indo mais uma vez ao encontro das considerações de Perloff sobre a “pós-colagem”:

The shift in such “post-collage” works is from the juxtaposition of carefully chosen citations or statements [...] to a focus on the inherent poetic and artistic possibilities of the “ordinary”, the “everyday” as in the contemporary poetry and fiction [...]. (Perloff 1998)

Outro fator que contribui para a coerência das composições é o facto de ambos os poemas apresentarem os verbos no pretérito perfeito (“arrefeceu”, “vi”, “foi”, “pus”, “errei”) e imperfeito (“enganava”). A quadra de Carlos de Oliveira tem rima interpolada e a de Pedro Mexia tem apenas versos soltos. Todos os versos dos dois poemas são decassílabos e todos são heroicos (com as sílabas tónicas nas posições 6 e 10), excetuando o último do poema de Carlos de Oliveira, que é sáfico (com as sílabas tónicas nas posições 4, 8 e 10). Curiosamente, é também este o único verso que não é retirado de um soneto. O facto de os restantes o serem contribui também para a coerência rítmica do conjunto. Este verso, “eu vi a luz em um país perdido”, é o primeiro da quadra de Camilo Pessanha, usualmente intitulada de “Inscrição” (apesar de esta palavra funcionar mais como “cortina” no conjunto do livro do que como título, uma vez que não aparece imediatamente acima do poema, mas na página anterior), que abre a obra *Clepsydra*. É o primeiro verso do primeiro poema de uma primeira inscrição (que pode ser considerada uma “autoinscrição”), um verso tão marcante da nossa poesia que é quase um emblema, que serve aqui de último verso ao “Retrato do autor por Camilo Pessanha”.

## Os retratos

Os dois poemas transcritos no início são apresentados nos respetivos títulos como retratos, mas quantos retratos são possíveis a partir destes dois textos? Os poemas abrem-se a

múltiplas leituras. São retratos de Carlos de Oliveira, de Camilo Pessanha, de Pedro Mexia, de Camões? São retratos da figura do autor, do autor-leitor? São retratos do próprio poema? Retratos do autorretrato poético?

A prosopopeia criada no texto é ambígua, o “eu” do poema são vários “eus”, ou não é nenhum, mas as propostas dos títulos citam o que já é um “lugar-comum” artístico: “Retrato do autor” ou “Auto-retrato”. Michel Beaujour, em *Miroirs d’encre*, refletindo sobre o autorretrato literário, discorre em relação à pergunta “quem sou eu?”, dizendo que o autorretratista tem de deslocar a questão ou de procurar outras respostas: “je suis cette fragmentation, cet éparpillement [...]. Je suis, par exemple, mes ‘styles’, mon ‘écriture’, mon ‘texte’. Ou plus radicalement encore : je suis style, écriture, texte” (Beaujour 1980: 344). É curioso notar que, com a nova ortografia de “autorretrato” em português (com dois erres e sem hífen), a palavra inclua os elementos “autor” e “retrato” – mais do que “auto”-“retrato” (que remete para um incógnito “si próprio”), um autorretrato é um “retrato do autor”: do estilo, da escrita, do texto. Neste sentido, estes dois poemas podem ser lidos como artes poéticas, ao proporem um modo específico de fazer poesia, valorizando a riqueza da tradição, usando uma técnica vanguardista com versos canônicos, propondo uma ideia de poesia como renovação do que já foi dito, como trabalho sobre uma herança. Para Beaujour, que estuda textos em prosa que designa como autorretratos (*Essais*, de Montaigne, *L’âge d’homme*, de Leiris, etc.), cada autorretrato é escrito como se fosse único no seu gênero (“Chaque autoportrait s’écrit come s’il était unique en son genre”, Beaujour 1980 : 8), mas será assim no caso dos autorretratos poéticos? Se pensarmos no “Auto-retrato” de Alexandre O’Neill (que parodia o soneto de Bocage), no “Auto-retrato” de Ana Hatherly (que parafraseia o soneto de Sórora Violante do Céu), ou no “Retrato do artista em cão jovem” de António José Forte (que cita o *Retrato do Artista quando Jovem* de James Joyce e o *Retrato do Artista quando Jovem Cão* de Dylan Thomas), temos exemplos expressivos de poemas que sugerem que os autorretratos poéticos procuram dialogar com outros textos afins. Um ponto fundamental dos retratos de Carlos de Oliveira e de Pedro Mexia é que os autores revelam explicitamente que são também leitores, conscientes da tradição em que se inscrevem. Graham Allen, em *Intertextuality*, obra que traça uma “história” do conceito de “intertextualidade”, refletindo sobre as suas implicações na pós-modernidade, refere que:

intertextuality reminds us that all texts are potentially plural, reversible, open to the reader's own presuppositions, lacking in clear and defined boundaries, and always involved in the expression or repression of the dialogic 'voices' which exist within society. A term which continually refers to the impossibility of singularity, unity, and thus of unquestionable authority, intertextuality remains a potent tool within any reader's theoretical vocabulary. (Allen 2000: 209)

A intertextualidade, na qual se inclui a citação, revela assim, segundo este estudo, a impossível singularidade e unidade de um texto. No entanto, estes textos de Carlos de Oliveira e de Pedro Mexia expõem a tensão entre a unicidade do poema e a multiplicidade da poesia. Podemos aceitar a aporia: estes autorretratos são únicos na forma como respondem ao apelo da leitura com uma reescrita; são únicos ao mesmo tempo que admitem a possibilidade de haver outros retratos "por" ou "com versos de" outros poetas, ou com versos próprios; são únicos ao mesmo tempo que se abrem a possibilidades infinitas de escolha e de combinação. Não são como os *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, que, valorizando também a tradição (pela utilização dos sonetos), exploram a potencialidade dos textos permitindo ao leitor que faça as combinações que quiser com os versos apresentados nas vinte páginas (Sánchez 2012: 163). No caso português, os dois autores propõem uma forma fixa de composição dos versos, legível e memorizável, ao contrário das combinações desmedidas do poemário de Queneau, que não poderiam sequer ser lidas numa vida (Sánchez 2012: 167).

Recordemos as duas palavras que Derrida sugere em *Che cos'è la poesia* para uma definição de poesia: "coração" ("saber de cor") e "elipse". Por um lado, os poemas compostos por Carlos de Oliveira e Pedro Mexia são poemas curtos, facilmente memorizáveis; por outro lado, resultam da lembrança de versos de outros poetas, como se esses versos fossem a condensação dos poemas de onde foram copiados. O trabalho de construção destas "colagens" é assim feito com a memória e a citação, com a elipse e o coração. A ideia de trabalho poético proposta nestes poemas é indissociável do trabalho de leitura e citação:

La notion de travail est riche: c'est la puissance en acte, le pouvoir symbolique ou magique de la parole [...]; c'est le "labeur", selon le terme favori de Mallarmé pour désigner ses travaux linguistiques [...]. Je travail la citation comme une matière qui m'habite; et, m'occupant, elle me travaille; non que

je sois gros de citations ni tourmenté par elles, mais elles m'ébranlent et me provoquent, elles déplacent une force, ne serait-ce que celle de mon poignet, elles mettent en jeu une énergie.  
(Compagnon 1979: 36)

A reflexão de Compagnon toca em dois aspetos fundamentais que interessa aqui sublinhar: o movimento (energia) que está implicado no trabalho da citação; a reciprocidade (dialógica, especular) com que o autor trabalha a citação e é trabalhado por ela. O autor lê os textos do passado, mas os textos do passado também “leem” o autor. Não é demais recordar que o verbo “citar” vem do latim *citāre*, significando “pôr em movimento”, “chamar, convocar”.

Carlos de Oliveira, ao “convocar” Camilo Pessanha no seu retrato, está a trabalhar a poesia de Pessanha ao mesmo tempo que é trabalhado por ela. Está a responder a um apelo de leitura da poesia de Pessanha ao mesmo tempo que apela à leitura da sua própria poesia. O facto de escolher o primeiro verso da “[Inscrição]” é significativo, já que, como assinala Gustavo Rubim, este texto sugere “a assimetria que permite desencadear o movimento (esse sim, potencialmente infinito) que é o único destino de todas as inscrições: o movimento da leitura” (Rubim 1998: 41). Pedro Mexia, por sua vez, responde ao apelo de Carlos de Oliveira, “convocando” Camões no seu autorretrato, explorando novas possibilidades combinatórias, apropriando-se de uma poesia que já se tinha apropriado de outra, como sugere Luís Filipe Parrado (“enquanto criador de uma escrita própria, Oliveira sabe que esta existe para ser *apropriada* por outros”; Parrado 1996: 195). Os poemas são “apanhados” como o ouriço de Derrida e são novamente lançados para a estrada, expondo-se ao acidente (Derrida 2003: 9). E estes dois autores retratam-se nesse trabalho poético de movimento e reciprocidade, de exposição ao perigo.

Quem é então o “eu” que fala nos poemas? É a voz do poema?, como propõe Gustavo Rubim a propósito de “[Inscrição]”, ao declarar que “[i]nscrito, o “eu” que fala no poema fala como se fosse a voz do poema, a qual não é voz (nem ‘eu’) senão por figura” (Rubim 1998: 42). O poema só pode ser apropriado porque não tem um sujeito unívoco:

Sem sujeito: há talvez poema, e talvez ele *se deixe*, mas nunca o escrevo. Um poema, nunca o assino. O outro assina. O *eu* apenas existe em função da vinda desse desejo: aprender de cor. Tendido para se resumir ao seu próprio suporte, e portanto sem suporte exterior, sem substância, sem sujeito,

absoluto da escrita em si, o “de cor” deixa-se eleger além do corpo, do sexo, da boca e dos olhos, apaga os bordos, escapa às mãos, mal o consegues ouvir mas ele ensina-nos o coração. (Derrida 2003: 10)

E a citação problematiza a questão do sujeito de forma radical, porque “[l]e sujet de la citation est un personnage équivoque qui tient à la fois de Narcisse et de Pilate. [...] En un sens, il n’y a de sujet de la citation qu’en régime démocratique de l’écriture” (Compagnon 1979: 40). Para exemplificar esta questão de forma mais drástica a propósito destes dois poemas, refira-se que o seguinte soneto de Camões (cujo terceiro verso é usado por Pedro Mexia no seu “Auto-retrato”) é antecedido em algumas edições pela dedicatória “*A Pêro Moniz, que morreu no mar do monte Félix, em epitáfio*”, e escrito como “autoepitáfio” do soldado companheiro de Camões:

No mundo, poucos anos e cansados  
vivi, cheios de vil miséria dura;  
foi-me tão cedo a luz do dia escura  
que não vi cinco lustros acabados.

Corri terras e mares apartados,  
buscando à vida algum remédio ou cura;  
mas aquilo que, enfim, não quer Ventura,  
não o alcançam trabalhos arriscados.

Criou-me Portugal na verde e cara  
pátria minha Alenquer; mas ar corruto,  
que neste meu terreno vaso tinha,

me fez manjar de peixes em ti, bruto  
mar, que bates na Abássia fera e avara,  
tão longe da ditosa pátria minha! (Camões 1990: 258)

Este poema, que deu azo a polémica graças às leituras biográficas que se fizeram, assumindo o “eu” do poema como o “eu” de Camões, é usado por Mexia reforçando essa ambiguidade pronominal.

No entanto, a multiplicidade de “eus” que pode caber no pronome “eu” não nos proíbe de procurar a autorreferencialidade nestes poemas – podemos até ler nos próprios títulos dos poemas um convite nesse sentido. Regressando à “[Inscrição]” de Pessanha, Fernando Cabral Martins, por exemplo, defende que a “‘Inscrição’ é aí claramente legível como uma apresentação do rosto. E recordemos que os livros da época tinham muitas vezes o retrato do Autor a abrir”. Cabral Martins propõe uma interpretação do poema como sugestão simbolista da experiência do ópio (“luz”), do estado físico de prostração (“alma [...] lânguida e inerme”) e da vivência na China (“país perdido”), apesar de admitir outras leituras para os quatro versos (*apud* Rubim 1998: 39-40). Luís Filipe Parrado, por exemplo, entende o “país perdido” de Pessanha como o Portugal “mítico” (Parrado 1996: 188). No caso do poema de Carlos de Oliveira, podemos também defender esta “apresentação do rosto”, sendo que um dos versos escolhidos menciona expressamente os “olhos turvos de lágrimas contidas”, revelando assim um rosto comovido perante o “país perdido”. A proposta de que este “país perdido”, sem nome, é Portugal e de que o poema apresenta um sujeito preocupado com país “real” pode parecer previsível, conhecendo-se a ligação de Carlos de Oliveira ao Neorrealismo (e havendo várias referências na sua poesia a “Portugal” e à “pátria”). No entanto, é significativo pensar que o poema não foi incluído em *Terra de Harmonia*, foi “esquecido”, como assinala Luís Filipe Parrado: “este *esquecimento* (não importando se casual ou causado...) poderá ser lido como *hesitação* ou *sintoma* da radicalidade do gesto de o poeta se auto-retratar por meio de palavras dos outros” (Parrado 1996: 183-184). Ora, a ausência do poema no primeiro conjunto pode dever-se, como propõe Parrado, a esta vacilação perante a escrita de um autorretrato com versos alheios, mas pode também revelar pudor em afirmar um rosto, uma individualidade lírica, num tempo de militância ideológica e de inquietações sociais, acrescentando que na edição de 1950 já aparecia, em tiragem especial, um “retrato do autor por Armindo Rodrigues” e um “autógrafo do autor” (Oliveira 2003: 376; Oliveira 1950: 4). A quadra esteve “desaparecida” durante vários anos, não sendo possível verificar se foi reescrita ou não por Carlos de Oliveira entre a década de 1950 e a de 1970.

Na verdade, este poema, lido como autorretrato do poeta Carlos de Oliveira, alia o lirismo individualista à reflexão sobre o fazer poético e à atenção dirigida ao país real,

combina a inscrição numa tradição poética com a renovação estética das vanguardas, mostra um poeta português na vivência estética do seu tempo, entre as forças neorrealistas, presencistas e surrealistas (considerando que a colagem foi largamente experimentada por este movimento), conhecendo as várias fontes sem abdicar da sua “voz própria” (Parrado 1996: 194), sem deixar de procurar a sua *Terra de harmonia*. O retrato aqui não é exatamente o “retrato do artista enquanto reescritor” da sua própria obra, que Rosa Maria Martelo apresenta de modo tão firme (Martelo 2004: 127), apesar de as variações editoriais nos levarem também nesse sentido.

Os versos escolhidos por Carlos de Oliveira incluem palavras recorrentes da sua escrita poética, das quais se destacam “luz” e “lágrimas”. A “luz” está especialmente ligada ao próprio ato da escrita e à reflexão sobre Portugal: “escrevendo à luz débil me pergunto / se é a morte ou a manhã que espero” (Oliveira 2003: 34), “escrevo à luz do olvido” (Oliveira 2003: 73), “[a tristeza] fi-la das lágrimas que Portugal chorou / para fazer maior a luz que se avizinha” (Oliveira 2003: 73), “Pego na folha de papel, onde o bolor do poema se infiltrou, levanto-a contra a luz” (Oliveira 2003: 194), “[poema como a estrela tão] cheia / de luz, / que cintila / uma última / vez / e rebenta” (Oliveira 2003: 225), etc. Se o autor Carlos de Oliveira “vi[u] a luz em um país perdido”, será que está a referir que foi o país que “iluminou” a sua produção poética, que a provocou ou testemunhou? Ou será que “ver a luz” é aqui perífrase de nascer e que o “país perdido” é afinal o Brasil, e não Portugal? Recorde-se que Carlos de Oliveira nasceu em Belém do Pará e que só com dois anos veio viver para Portugal. A leitura biográfica deste verso pode conter essa ambiguidade: Carlos de Oliveira nasceu de facto no Brasil, mas nasceu como escritor em Portugal. O Brasil é um país perdido politicamente por Portugal e perdido biograficamente por Carlos de Oliveira. Neste sentido nos leva o poema “Carlos Drummond de Andrade” (Oliveira 2003: 188), que usa também o verbo “perder” e fala do “orgulho onomástico / deixado / na outra margem do mar / quando parti / [...] / e silabicamente / me perdi”. Não obstante, as possibilidades de leitura do adjetivo “perdido” em relação a Portugal são inúmeras: desde remoto ou disperso a arruinado ou corrupto, várias hipóteses enriquecem o alcance semântico deste verso. Uma leitura mais radical vai no sentido de considerar que o “país perdido” é afinal um país que não existe, o país de qualquer poeta, que tem compatriotas de distintos lugares e tempos.

A “luz” aparece também no poema de Pedro Mexia, mas com um alcance diferente. No soneto de Camões citado acima, podemos depreender, com a ajuda da dedicatória a Pêro Moniz, que “a luz do dia [ser] escura” é um eufemismo para indicar que o soldado morreu novo, antes de fazer vinte e cinco anos (“não vi cinco lustros acabados”). O verso está, no seu texto de origem, ligado à morte. No poema de Pedro Mexia não podemos afastar este sentido. O “Auto-retrato com versos de Camões” começa com uma declaração fúnebre e continua com desilusão e frustração. A referência a elementos temporais (“cedo”, “dia”, “anos”) mostra o sujeito profundamente atento à passagem do tempo e envelhecido desde o início (“sempre fui bastante velho”, Ribeiro 2011), abalado por “errar” em relação “àquilo” em que pôs “tamanho amor”. O verbo “errar” pode ser lido com os dois sentidos de “engano” e de “errância” (há aliás outros poemas em que o mesmo campo semântico é explorado), mas o texto não nos dá mais elementos para inferir o que é “aquilo” em que pôs “tamanho amor”: uma pessoa?, a própria poesia? Pedro Mexia, perguntando-se em 2011 se escreveria o poema “hoje”, responde que “não”, reforçando que o poema, “a partir do momento em que está escrito, deixa de estar sujeito à nossa confirmação a cada momento” (Ribeiro 2011). E, nesse sentido, a declaração fúnebre inicial, confirmando a passagem inexorável do tempo, é a declaração de qualquer autorretrato. É também a de Carlos de Oliveira, que começa o poema dizendo que “A cinza arrefeceu sobre o brasido / das coisas não logradas ou perdidas”. E recorde-se que estes versos usados por Carlos de Oliveira e por Pedro Mexia são de poetas mortos. Como leríamos os poemas se os títulos fossem, afinal, “Epitáfio do autor por Camilo Pessanha” e “Autoepitáfio com versos de Camões”? Há em ambos os poemas uma alusão forte à morte, mas também ao nascimento (“vi a luz”) e à duração do percurso biográfico. Poder-se-ia, então, formular a pergunta de outro modo: e se os títulos fossem “Biografia do autor por Camilo Pessanha” e “Autobiografia com versos de Camões”? Não é agora o momento de explorar as implicações desta hipótese, mas apenas de sublinhar que estes poemas como autobiografias tendem para o autorretrato, graças à sùmula biográfica que operam (recordem-se os verbos no pretérito perfeito e imperfeito). Estes poemas, mais do que uma narrativa da história de vida ou de uma inscrição fúnebre, dão-nos uma impressão de vida. E para isso contribui o facto de o título apontar para o retrato e para a leitura de poesia enquanto ato vital.



São recorrentes na poesia de Carlos de Oliveira as referências a outros poetas, portugueses e estrangeiros, nomeadamente em títulos de poemas: “A Gomes Leal” (Oliveira 2003: 83-84), “Vilancete castelhano de Gil Vicente” (Oliveira 2003: 126), “Soneto castelhano de Camões” (Oliveira 2003: 127), “Sonetos de Shakespeare reescritos em português” (Oliveira 2003: 131-137), “Colagem com versos de Desnos, Maiakovski e Rilke” (Oliveira 2003: 186), “Carlos Drummond de Andrade” (Oliveira 2003: 188), etc. Também Pedro Mexia menciona poetas e outras figuras da história cultural na sua produção, muitas em contexto quotidiano, como o livro que se leva “debaixo do braço”: “Wallace Stevens a caminho do escritório” (Mexia 2011: 18), Ernest Hemingway em “Homens sem mulheres” (Mexia 2011: 32), Tchekov em “Futuro radioso” (Mexia 2011: 56), “Ao contrário de Ulisses” (Mexia 2011: 57), *Eliot e outras observações* (Mexia 2011: 72-88), “Sandokan” (Mexia 2011: 94-95), “Ofélia tornou-se Lady Macbeth” (Mexia 2011: 113), etc.

É, deste modo, relevante que Carlos de Oliveira e Pedro Mexia componham os seus autorretratos com versos de outros poetas, valorizando a tradição em que se inscrevem e ao mesmo tempo afirmando as suas poéticas próprias, de “rarefação” no caso de Oliveira (Rubim 2003), de “deflação elegíaca” no caso de Mexia (recorde-se que a antologia da sua obra recebeu o título *Menos por menos* e que o seu mais recente livro, *Uma vez que tudo se perdeu*, insiste na ideia do engano e de um passado com ambições malogradas). Ambos os poemas apresentam um retrato afim de frustrações e desilusões, sendo a própria estrutura semelhante (note-se, por exemplo, que nos primeiros versos a “cinza” e o “brasido” podem corresponder à “escuridão” e à “luz”; que nos segundos versos há uma mesma ideia de desapontamento, de “coisas não logradas” e “esperanças enganadas”). Se para Carlos de Oliveira o elemento-chave é o “país perdido” (qual?), para Pedro Mexia é “[aquilo] em que [pôs] tamanho amor” (o quê?).

Nestes dois poemas, está bem patente a tensão entre pessoalidade e impessoalidade que acompanhou grande parte da produção poética portuguesa ao longo do século XX: o pronome “eu” é figura de linguagem, partilhável, ao mesmo tempo que pode reclamar uma referencialidade autoral. Se a identidade pessoal é definida pela relação de semelhanças e diferenças com o outro, a colagem poética permite jogar com essa relação, problematizando a autoria e transformando formalmente o material poético: são os mesmos versos, mas o

poema é outro. Não interessa, assim, decidir se os poetas são “fortes” ou “fracos” (cf. Bloom 2007), mas antes observar o modo como são “semelhantes” e “diferentes”. Carlos de Oliveira, para explicar por que razão escreve “interpretações doutros poetas”, recorre a Aragon (que “imita”) e a Pessoa (que “finge”), para concluir que:

Em todo o caso temos consciência, mais ou menos, que a poesia de cada um se faz também com a poesia dos outros no permanente confronto da criação. Para descobrir o que há de pessoal em nós, para nos distanciarmos, já se vê. Mas não se foge completamente a certos contextos literários, a certa parentela. Entramos sempre com maior ou menor conhecimento do facto numa linhagem que nos convém e é dentro dela que trabalhamos pelas nossas pequenas descobertas, mesmo os que se pretendem de uma total originalidade. (Oliveira 2004: 185-186)

O “confronto da criação” é portanto o que está em causa nestes poemas, a integração numa “linhagem” que permite as “pequenas descobertas”, que são o que há de “pessoal” em cada autor. Max Ernst, um dos pioneiros da colagem, propõe uma ligação estreita entre o processo dialético da colagem e o conceito de identidade (Adamowicz 1998: 10), declarando, em “Identidade Instantânea”, que:

esta troca [aquilo que em linguagem simples se chama “colagem”], seja efectuada como corrente calma e contínua, seja brusca e cheia de relâmpagos, de trovada, vejo-me tentado a tê-la por equivalente àquilo a que chamam, na filosofia clássica, *identidade*. (Ernst 1983: 34)

Assim, a colagem poética pode contribuir de um modo muito significativo para definir uma identidade autoral, quer seja em continuidade quer seja em rutura. Se estes poemas são colagens e retratos, são também jogos de “luzes” e de espelhos, “texto[s] diante do espelho” (Oliveira 2004: 185), reflexos de reflexos que reclamam o seu autor.

## Bibliografia

Adamowicz, Elza (1998), *Surrealist Collage in Text and Image*, Cambridge, Cambridge University Press.

Allen, Graham (2000), *Intertextuality*, Londres, Routledge.

Beaujour, Michel (1980), *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil.

Bloom, Harold (2007), *A Angústia da Influência* (2.ª ed.), tradução de Miguel Tamen, Lisboa, Cotovia [1973].

Bocchicchio, Maria (2012), “Menos por menos, Pedro Mexia”, in *Colóquio/Letras*, n.º 179, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 232-235.

Bowen, C. (2012), “COLLAGE”, in Green, R. (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 274 (4.ª ed.).

Camões, Luís de (1970), *Obras de Luís de Camões*, Porto, Lello & Irmão.

-- (1990), *Sonetos*, Mem Martins, Europa-América.

-- (2003), *Poesia Lírica*, Lisboa, Dom Quixote.

Campino, Sara (2015), “Colagem: considerações sobre o fragmento em *A Âmpola Miraculosa* de Alexandre O’Neill”, in Simões, Maria João (coord.), *Impressões Surrealistas: o Surrealismo Português entre os Surrealismos Europeus*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa.

Compagnon, Antoine (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.

Derrida, Jacques (2003), *Che cos'è la poesia?*, tradução de Osvaldo Manuel Silvestre, Coimbra, Angelus Novus [1988].

*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2003), tomo III, Lisboa, Temas e Debates.

Ernst, Max (1983), *Identidade Instantânea*, Lisboa, & etc [1936].

Ferry, Anne (1996), *The Title to the Poem*, Stanford: Stanford University Press.

Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos. La Literatura en Segundo Grado*, tradução de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus [1962].

*Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (1949), vol. IX, Lisboa, Confluência (10.<sup>a</sup> ed.).

Gusmão, Manuel (1981), *A Poesia de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Seara Nova – Comunicação.

Hutcheon, Linda (1989). *Uma Teoria da Paródia. Ensinos das Formas de Arte do Século XX*, tradução de Teresa Louro Pérez, Lisboa: Edições 70 [1985].

Júdice, Nuno (1996), “OLIVEIRA, CARLOS Alberto Serra DE”, in Machado, Álvaro Manuel (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença, 346.

Martelo, Rosa Maria (1998), *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras.

-- (2002), “Anos 90 – Poesia”, in Lopes, Óscar / Marinho, Maria de Fátima (org.), *História da Literatura Portuguesa. As Correntes Contemporâneas*, vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa, 487-508.

-- (2004), *Em Parte Incerta*, Porto, Campo das Letras.

Mexia, Pedro (2007), *Senhor Fantasma*, Porto, Oceanos.

-- (2011), *Menos por menos*, Lisboa, Dom Quixote.

-- (2015), *Uma Vez que Tudo Se Perdeu*, Lisboa, Tinta da China.

Oliveira, Carlos de (1950), *Terra de Harmonia*, Lisboa, Centro Bibliográfico.

-- (1962), *Poesias*, Lisboa, Portugália.

-- (1976), *Trabalho Poético*, vol. 1, Lisboa, Sá da Costa.

-- (2003), *Trabalho Poético*, Lisboa, Assírio & Alvim [1976].

-- (2004), *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisboa, Assírio & Alvim [1971].

Parrado, Luís Filipe (1996), *Por uma Voz Própria. A Questão Intertextual em Terra de Harmonia de Carlos de Oliveira* (dissertação de mestrado), Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Perloff, Marjorie (1998), “Collage and poetry”, <<http://marjorieperloff.com/essays/collage-poetry/>> (último acesso em 29/02/2016).

Pessanha, Camilo (1995), *Clepsydra*, Lisboa, Relógio D'Água.

-- (2000), *Clepsydra*, in *Colóquio/Letras*, n.º 155-156, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Ribeiro, Anabela Mota (2011), "Pedro Mexia", <<http://anabelamotaribeiro.pt/31313.html>> (último acesso em 29/02/2016).

Rubim, Gustavo (1998), *A Inscrição Espectral. Poética do Vestígio em Camilo Pessanha* (tese de doutoramento), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

-- (2003), "A poesia como trabalho", in *A Arte de Sublinhar*, Coimbra, Angelus Novus, 107-121.

Sánchez, Pablo Martín (2012), *The Art of Combining Fragments: Hypertextual Practices in Oulipian Literature (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)*, <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01137503/document>> (último acesso a 29/02/2016).

Silvestre, Osvaldo Manuel (1995), *Slow Motion, Carlos de Oliveira e a Pós-modernidade*, Braga/Coimbra, Angelus Novus.

**Teresa Jorge Ferreira** (1980) é doutoranda em Estudos Portugueses – Estudos de Literatura na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, estando a desenvolver investigação sobre o autorretrato na poesia portuguesa contemporânea, integrada no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, com uma bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. É mestre em Estudos Portugueses – Literatura Portuguesa (Época Contemporânea) pela Universidade Nova de Lisboa (2009) e licenciada em Direito pela mesma Universidade (2003). Foi leitora do Instituto Camões no Chile e em Espanha (2007-2012) e advogada na sociedade PLMJ (2003-2006). Colaborou com Clara Rocha na organização da antologia *A caneta que escreve e a que prescreve* (Verbo, 2011), promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian. Publicou ensaios dispersos e apresentou diversas comunicações sobre literatura portuguesa em Portugal e no estrangeiro.

## A mão que escreve

**Teresa Cristina Cerdeira**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

*Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)*

**Resumo:** *Romance* (2015) de Helder Macedo é um texto feito de reminiscências – literárias e ontológicas –, um longo poema narrativo, de extração lírica e simbólica, atravessada por sonhos obsessivos e delirantes, como a eles convém, que se reapropria de outro *Romance*, o de Bernardim Ribeiro, texto que ele vai decompondo em retalhos num jogo de diálogo citacional conscientemente exposto. Entre as estratégias autorais, que evocam sua obra anterior - poética, ensaística e narrativa -, sobressai o mecanismo de alterização do sujeito numa figura feminina, modo de elidir o confessional e de falar de si através de um outro.

**Palavras-chave:** citação, intertexto, alterização do sujeito, intratextualidade

**Abstract:** *Romance* (2015), the last literary work of Helder Macedo, is a text composed by many literary and ontological reminiscences - a long narrative poem, of a lyrical and symbolical lineage, crossed by obsessive and delusional dreams. It appropriates another *Romance*, wrote by Bernardim Ribeiro, to decompose its verses in pieces of poems like a dialogue of quotes consciously exposed by the author. Among many other literary strategies employed by Helder Macedo that remember his other works -poems, essays, novels - the most important device is the projection of himself on a feminine figure to try to obliterate his own confessional side talking about himself through another subject (self).

**Keywords:** quotation, intertext, otherness, intratextuality

*E [a mulher] disse: “vamos ter de começar tudo outra vez, minha filha”  
(Helder Macedo, Vícios e virtudes)*

*“Vamos passar a vida a limpo / disseste”  
(Helder Macedo, Poemas novos e velhos)*

*“E ele disse /— Deixa-me morrer /E ela /— É preciso dormir tudo outra vez”  
(Helder Macedo, Romance)*

Nem sempre um livro é o que vai escrito nele. Há sortilégios que nos tiram para fora dos caminhos, e o livro a que me refiro, que não seria apenas feito *sobre uma mão que escreve* mas também *pela mão que o escreveria*, pôde ganhar um formato novo, nem melhor nem pior. Apenas outro. Foi isso que aconteceu com o meu mais recente livro de ensaios, o primeiro publicado no Brasil, e que teria tido outro destino se tivesse sido publicado anos antes, em Portugal, pela Presença, acolhido que tinha sido pelo meu amigo Espadinha, a quem eu mostrara, então, um esboço quase fechado. Mas não aconteceu assim, outros projetos se interpuseram e quando afinal o título escolhido no passado veio à luz, alargou-se para temas e autores outros que lhe deram o formato que hoje tem.

Mas fiquei a pensar que talvez fosse justo devolver esse título ao seu primeiro dono. Não exatamente a ele, Helder Macedo, já que o dono desse título não seria o autor empírico, mas é, em metonímia, a mão do escritor, mão que atravessa gêneros variados de escrita – poesia, ensaio, ficção –, deixando neles um rasto de benéfica inscrição do corpo que escreve, a que poderíamos talvez chamar de o “grão da voz”, para utilizar uma alegoria barthesiana; voz é claro metafórica, recuperável por uma sinestésica gramatura da escrita, que é o que eu gostaria de evocar aqui para iluminar a obra de Helder Macedo. E digo isso porque acredito que ela carrega consigo ecos e obsessões que nascem das marcas da sua biblioteca particular, do seu museu imaginário, da ópera que o fascina, e de uma seletiva comoção pelo cinema. Interessou-me sempre surpreender as alianças e os cruzamentos na sua aventura poética, ensaística e ficcional, reconhecendo em que medida esses modos de

escrita beneficiam não exatamente das *interferências* mas das *correspondências* que a cultura *inscreve* no corpo que *escreve*.

Andei por esses caminhos, não apenas constatando a orientação mais ou menos óbvia que advinha das epígrafes que o autor vai sempre legando como roteiro de leitura; aprofundando as insinuações que o seu discurso arditamente autorreferente vai deixando pelo caminho; resgatando referências mais ou menos explícitas, e citações transmigradas do seu imaginário cultural; mas, por vezes, ousando surpreender o autor quando o seu texto, na potência luminosa dos significantes, era capaz de gerar sentidos para além do que parecia ter sido conscientemente construído.

Lembro *en passant* que considereei um dia como uma *alusão camoniana* – e diria hoje também *queirosiana* –, em *Partes de África*, o fato de o narrador adolescente referir o seu *serviço amoroso* a uma *Raquel judia* que, transmigrada do mundo bíblico e renascentista para os tempos da Gestapo, não fora capaz de pertencer àquele Jacó tão perdido de principiante amor, menos por um adiamento forçado pelos desígnios arditos de um pai cauteloso diante das conveniências familiares, do que pela possível evidência de que ainda não era tempo para aquele amor. Além dessa traição de uma incongruente juventude, também os rituais da honra colonial sobre um nunca negado adultério teriam sido suficientes para afastar para sempre, do narrador encantado, a imagem de sua amada “bela e sacrificial”. De qualquer modo, em tão breve episódio de frustração amorosa, aparecem repetidamente sintagmas que evocam o serviço amoroso e que justificam uma leitura de evocação camoniana: “eu procurava *servi-la* como pudesse” ou ainda “O pavor que eu então senti fazia parte do meu fascínio pela *incorpórea Raquel*, do meu *querer servi-la* numa angústia de *transmigrações inomináveis*”, atmosfera absolutamente platônica, a que só acrescentaríamos outro eco cultural ao evocar, também ali, a possibilidade de reinvenção de um José Matias, encharcado à porta da casa de sua amada por um tornado tropical.<sup>1</sup>

Fico, contudo, hoje pela evocação de outra prateleira da sua biblioteca particular, levada possivelmente pelo impacto do seu último livro, tão *simplesmente* – ia dizer eu em erro e me corrijo – tão *significativamente* chamado *Romance*. Um romance por ser uma narrativa, mas um romance em versos, como os cantares medievais, não exatamente os da épica, mas os cantares de amor. Dicionarizado (cf. Houaiss), “romance”, de “romanza”, seria



uma “composição poética narrativa do romanceiro popular, em particular a de tema amoroso”, “poema em versos curtos e simples, baseado em assunto capaz de comover, próprio para ser cantado”. Neste caso o *Romance* de Helder Macedo é uma reapropriação de outro *Romance*, de Bernardim Ribeiro, que ele vai decompondo em retalhos como a reconstruir, com as pedras de um mosaico antigo, um novo mosaico que convoca aquele outro, e o atualiza. E para levantar tão somente a ponta de um véu dessa frutuosa fonte de reminiscências imagéticas, atendo-me a uma obsessiva estratégia autoral que é a da figuração narrativa dos sonhos, ou de fantasias narradas, de lembranças do passado figuradas em metáforas, com ribeiros e ilhas, casas e cães, mouras encantadas, e morte e sangue.

Os sonhos, muito especialmente, corresponderiam – numa terminologia lacaniana – à irrupção do simbólico, com seu conjunto de significantes enigmáticos, que obrigam a reelaborar a simplicidade das construções imaginárias em que, com mais ou menos segurança, nos instalamos na vida. Eles estão presentes em vários de seus romances, aparecem analisados teoricamente em alguns de seus importantes ensaios<sup>2</sup>, e atravessam não raros poemas, vindo a constituir enfim a espinha dorsal desta sua última aventura literária: o seu *Romance*. Evoco aqui uma dessas aparições na narrativa, pelo fato de ela poder funcionar triangularmente na releitura que os dois “Romances” (o de Bernardim Ribeiro e o de Helder Macedo) tecem entre si, menos pelos significados e mais pela densidade imagética que os significantes são capazes de gerar. E cito de *Vícios e virtudes*:

Era assim que Joana gostava de se lembrar dela, negridão arredada, só branca e vermelha [...]. E foi também assim que de um dia para o outro deixou de a ver [...] Joana lembrava-se. Não queria esquecer. Lembrava-se de que na noite da morte da mãe, deve ter sido nessa noite, quando finalmente conseguiu ficar sozinha e ir deitar-se, estava tão cansada, adormeceu profundamente mas **sonhou** que havia uma sombra sem rosto a debruçar-se sobre ela, uma mão de sombra a querer levá-la para junto da mãe, seria a própria mãe que a vinha buscar, sentiu uma dorida humidade nas pernas, em cima, mas não era como às vezes acontecia a dormir quando era pequena, era mais quente, mais espesso. Quando acordou lembrou-se do que tinha sonhado, tateou cheia de medo, **olhou a mão, estava vermelha, era sangue**. [...] Mas as mulheres depois riram, abraçaram-se a ela a chorar, explicaram que era assim mesmo, só que era cedo. [...] mas Joana achou que não, entendeu logo o que mais ninguém deveria sequer poder suspeitar, que seria o seu segredo para o resto da vida, **era a mãe a sangrar dentro de si depois de morta, a querer viver dentro dela**. (Macedo 2000a: 39-40)

E ainda outro:

Estava na grande sala circular mal iluminada por velas dispersas. [...] A mulher que falara também se tinha levantado, ficaram face a face, eram da mesma altura. A mulher ergueu as mãos muito finas, sem anéis, até ao véu. “Não”, gritou Joana, “não!” Mas a voz não lhe saía, era tarde, o rosto da mulher era o rosto da mãe, o da miniatura que trazia presa à cintura. Levou a mão ao ventre, o retrato suspenso do fio de prata ainda lá estava, protegido no seu caixilho com tampa. Mas era tarde, o rosto da mulher que era o retrato da mãe estava **rasgado numa ferida oblíqua do lado direito da testa até à esquerda do queixo, tinha sido colado sem cuidado, as duas partes não estavam ajustadas, uma cola espessa espalhava-se em manchas de sangue coagulado**, o olho direito mais alto do que o esquerdo, meio lábio inferior a continuar o superior, asas assimétricas. [...] a mulher que tinha o rosto do retrato da mãe aproximou-se de Joana, mas agora era a Isabel de antigamente, feições recuperadas, olhos de enseada, luz radiosa, a mão protetora sossegando a filha. E disse: **“vamos ter de começar tudo outra vez, minha filha”**. (Macedo 2000a: 62-63)

Que é que eu desejo pinçar nesses textos que me conduzem ao *Romance* de Helder Macedo? Digamos, como alguma rapidez e o perigo da superficialidade, não só o mecanismo do sonho mas, no interior desse mecanismo, o da projeção especular do sujeito num outro, o que permite falar da identidade a partir de uma alteridade fantasmática, e permite explorar com menos entraves as obscuridades, os monstros interiores, aquela cadeia de significantes que estrutura o sujeito, e a que ele só acede obliquamente, e por interposta imagem. Que é, na verdade, o modo de entender o processo da criação ficcional tal como o próprio Helder Macedo já formulara não raras vezes. Ouçamos uma delas: “Não sei se me entendes, eu escrevo livros, é o que faço com a minha vida, escondo-me neles, faço ficções. Exponho-me neles para me esconder” (Macedo 2000a: 137). A criação de personagens ficaria sendo, assim, um modo difuso de heteronímia, o que talvez o nosso autor nem aprecie como conceito para si, e que, para outros, ameaçaria banalizar a aura do poeta de *Orpheu*.

Melhor não ir por aí, sobretudo sem o fôlego que isso exigiria. Por isso, depois do que pode ter parecido pura catálise, recobro o núcleo, que pretendia ser uma entrada possível para este novo *Romance*. O que me parece haver nesse longo poema narrativo é uma concentração explosiva da produção imagética e composicional do seu autor, o que o torna

mais ou menos inclassificável diante dos parâmetros de pureza dos gêneros. Mas os gêneros, nós o sabemos, não são puros, e como já advertia o escritor de *Partes de África*: “o que é preciso é misturar tudo ou, pelo menos, como eu aqui, fazer o que se pode” (Macedo 1999: 249). Está bem, lá o autor brincava com os conceitos de verossimilhança e verdade, e eu aqui me aproprio da frase para alargar suas proporções. E para dizer, tão brevemente quanto possível, que esse *Romance* de 2015 é um texto feito de reminiscências – literárias e ontológicas –, de obsessivas imagens – rio e estrada, ou rio tornado estrada e voltando outra vez a ser rio; exílio e viagem, de inverno ou não; fronteiras obscuras da memória ou fronteiras reais em tempos de cerrada noite escura; tela branca de onde emergem as paisagens; onde um cão que outrora acompanhara o narrador-personagem à sala de aula africana, agora já não traz de volta, ao sujeito lírico, o pau arremessado ao longe, espécie de metáfora da experiência freudiana do “fort-da”, em que o apaziguamento do retorno do carretel / pau / flauta se torna inviável por coerência interna, porque a sombra da morte dilui a garantia infantil da restituição do objeto amado, e a perda se torna então irrecuperável:

e nunca mais  
uma rafeira parda  
a devolver um pau arremessado  
que fosse uma flauta  
coberta de terra molhada  
entre os dentes contentes. (Macedo 2015, parte 5: 92)

Porque não há *dentes contentes* quando o sujeito lírico se localiza, temporalmente, distante daquele tempo “quando ainda havia tempo / em que a morte estava perto / porque estava longe”(Macedo 2011: 21)<sup>3</sup>. Essa rafeira da infância não pode voltar, e deixa, como resto e como rasto da sua decomposição imagética, apenas os uivos doutros cães vadios e aterradores<sup>4</sup> (sorriso sem gato? uivo sem cão?) numa viagem de definitivo inverno; ou, então, cães de patrulha, de vigia e de controle, cães da morte social.

Nesse *Romance* que, ao modo de uma estrutura trágica, é feito de cinco *partes* ou *atos*, o primeiro e o último são mediados justamente pela estratégia de transposição do sujeito num outro feminino (à moda das cantigas de amigo, ou da *Menina e Moça*, para ser

fiel à fonte autoral aqui mais evidentemente explorada), através de quem ele se permite experimentar todas as perdições que um sonho pode gerar. Sonho que fora assim descrito pelo narrador em *Tão longo amor tão curta a vida*:

O mais interessante nos sonhos, no entanto, é que tinham uma sintaxe própria, como a música. A permitir simultaneidades que a linguagem das palavras não consente, acordes sobrepostos com significações alternativas. Nem mesmo a poesia conseguia dizer assim coisas diferentes, ou até opostas, com as mesmas palavras. Só às vezes, os grandes poetas. Com a diferença de que, nos sonhos, tudo se tornava estupidamente evidente e na poesia não, na poesia o mistério renova-se em cada leitura (Macedo 2013: 57)

Talvez seja só até aí que, ao menos por enquanto, eu também possa chegar. O *Romance* de Bernardim Ribeiro faz confrontar o sujeito lírico com uma espécie de filme da vida em que as dores, as angústias, a desrazão, mas também as imagens do desejo e as lembranças do amor ganham o corpo e a concretude de figuras ou personagens que com ele dialogam, numa revisitação das perplexidades que na vida ficaram sem resposta: “Pois houve morte na vida / para que houve aí viver?” (Macedo/Matos 2010: 223). Essa espécie de aporia possui, ali, uma corporeidade feita de “louros cabelos ondados / que um negro manto cobria” (Macedo/Matos 2010: 223). Mas também aquele “homem todo cão / que lhe dava pelo chão / a barba e o cabelo” (Macedo/Matos 2010: 221) é a forma física do seu “cuidado”, e vê-lo é ver também o desejo “estar detrás, triste, só, todo coberto de dó”. E a sua “fantasia” lhe chega “com uma mulher pelo braço / que ao parecer de cansaço, / não se tinha já em si”, figura que ela apresenta dizendo: “Vês aqui a triste lembrança tua” (Macedo/Matos 2010: 223). À beira que está o sujeito lírico de cerrar seus olhos e de nunca mais os abrir, a vida se lhe passa em rememoração teatral, até que lhe sobrevenha, a ele que ama acima de tudo a vida, o seu termo definitivo que, paradoxalmente, aparece definido como um *tamanho bem*, a que se segue, contudo, uma derradeira e definitiva adversativa, que abre a controvérsia sobre o conceito anterior, polemizando-o: “porém, inda mal, porém”.<sup>5</sup>

Do século XVI ao XXI, o que era alegoria retórica toma a forma do sonho freudiano, como modo de vislumbrar em metáfora aquela cadeia de significantes que são as marcas da castração, as obsessões que afrontam o sujeito. Daí que a sua escrita passe em obsessiva

revista os textos de outros e os seus próprios textos, num processo de inter e de intratextualidade. Amor e dor, segredo e sangue, vacuidade de uma temporalidade sem retorno (“e veio dizer-lhe / que havia morte na vida / mas só agora / veio nessa noite / naquele sonho / com o rosto dela / lavado em sangue” – Macedo 2015, parte 1: 12). Também neste *Romance* de Helder Macedo se faz ato de rememoração. E essa rememoração vem através do sonho de um sujeito lírico que cedo se transmuda na vida espelhada da menina, ou dama do tempo antigo, pois é ela que tem uma história para contar, é ela que ensaia fragmentos de um poema num guardanapo de papel<sup>6</sup>, num café, entre uma “meia de leite / e uma torrada de pão de forma / com manteiga a mais” (Macedo 2015, parte 3: 67), para compor o poema que afinal vem enfim escrito na quinta parte, pela voz masculina daquele que sonhou o sonho de uma rememoração vivida pelo outro feminino, e que se fecha enfim com ele, na posse da linguagem, a recoletar os fragmentos da narrativa desse outro feminino em que se transmudara, para se ver de longe, ou para experimentar, através dela, o outro lado da mesma dor: “E ele regressou a onde não tinha estado / sem saber se tinha sido / um sonho/ aquilo que sonhou”(Macedo 2015, parte 5: 85). Mais trágico que o romance bernardiniano, a morte, aqui, é ainda a espera da morte e, por isso, nem mesmo é capaz de conceder ao sujeito lírico a ilusão ou falso alento passageiro *de ver enfim tamanho bem depois que o ver perdeu*.

Só que há sempre um *coup de théâtre* à espera de um poeta que se recusa até o fim a escrever o seu “último poema” (Macedo 2011: 23).<sup>7</sup> Apesar de saber que não há mais o tempo que “nos colava em rios / a fonte e a foz/ sem morte e sem tempo / sem perto nem longe / sem mim e sem ti / de mim para ti / de ti para mim/ a dar morte ao tempo / a dar tempo à morte”(Macedo 2011: 21),<sup>8</sup> resta ainda aos poetas aquele “nada que é tudo” “no tempo que sobra” (Macedo 2011: 21).<sup>9</sup> Por isso, também neste *Romance*, o sonho tornado poema não é “estupidamente evidente” (Macedo 2013: 57), do mesmo modo que a rememoração, em sendo inócua, não se torna absurda. Afinal “há coisas muito mais tristes do que recordar / tempos felizes em tempo de tristeza”(Macedo 2011: 20) e, apesar da impossibilidade do resgate, sobra aquilo que só a poesia é capaz de criar, os oximoros, que tornam aporética, e por isso mesmo não conclusiva e fatal, a existência “ainda assim / [de] uma vida vivida / na vida que não há” (Macedo 2015, parte 5: 94).

sendo assim  
recomeçamos

havia aqui uma fonte  
e árvores  
e sombras  
as aves todas cantavam de amor

porque tudo é só como parece  
e é sem cura. (Macedo 2011, poema 12: 23)

## Bibliografia

- Gil, Fernando/ Macedo, Helder (1998), *Viagens do olhar*, Lisboa, Presença.
- Macedo, Helder/ Mattos, Maurício (org.) (2010), *Obras de Bernardim Ribeiro*, Lisboa, Presença.
- Macedo, Helder (1999), *Partes de África*, Rio de Janeiro, Record.
- (2011), *Poemas novos e velhos*, Lisboa, Presença.
- (2015), *Romance*, Lisboa, Presença.
- (2013), *Tão longo amor tão curta a vida*, Lisboa, Presença.
- (2000), *Viagem de inverno*, Rio de Janeiro, Record.
- (2000a), *Vícios e virtudes*, Lisboa, Presença.

**Teresa Cristina Cerdeira** é professora de literatura portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisadora 1B do CNPq, regente da Cátedra Jorge de Sena entre 2005 e 2011. Autora dos livros de ensaio *José Saramago: entre a história e a ficção, uma saga de portugueses* (Dom Quixote, 1989), *O Averso do Bordado* (Caminho, 2000), *A Tela da Dama* (Presença, 2013), *A Mão que escreve* (Casa da Palavra, 2014). Organizadora de duas coletâneas de ensaio sobre a obra de Helder Macedo - *A Experiência das Fronteiras* (EdUFF, 2002) e *A Primavera toda para ti* (2004, com Ribeiro, M. et alii).

## NOTAS

---

<sup>1</sup>“Eu não me considerava uma visita, eu era um aliado incondicional, mas nem a mim me quis receber. Não desisti, disse ao criado que sabia muito bem que a senhora estava, que não me ia embora. Sentei-me na escada da varanda, sentei-me depois no murete sobre a rua para que ela me visse da janela se fosse ver se eu ainda estava lá, a estufar ao calor da meia tarde, que foi quando decidira ir, para ter a certeza de não encontrar o marido em casa. Esperei uma hora, talvez mais, escureceu de repente, era um tornado. Deixei-me ficar enquanto o mundo explodia à minha volta em todas as direções, estava estoicamente encharcado quando a Raquel me mandou entrar.” (Macedo 1999: 73)

<sup>2</sup> Cf. os ensaios sobre *Menina e Moça* em *Viagens do olhar* (Gil/ Macedo 1998).

<sup>3</sup>*Colagens*, poema 10.

<sup>4</sup>“Enquanto os cães ladravam um ladrar / ralo de sono / que não chegou para acordar os donos / na noite doutros sonhos sem luar / e sem retorno / também cruzei por mim sem me chamar” (Macedo 2000: 35)

<sup>5</sup>“Olhei diante e detrás/e vi tudo escuridão. /Cerrei meus olhos então /e nunca os mais abri, / e, depois que o ver perdi, / nunca vi tamanho bem. / Porém, inda mal, porém.” (Macedo/ Matos 2010: 224)

<sup>6</sup>“e portanto o sonho / que poderia ter sonhado / desfez-se em palavras / as palavras em letras / e ela escreveu as letras /das palavras / num guardanapo de papel / tirado da caixa metálica / em cima da mesa / para as palavras e as letras / ficarem coisas/ acontecidas / num guardanapo de papel / que fosse um poema”. (Macedo 2015, parte 3: 51).

<sup>7</sup>*Colagens*, poema 12.

<sup>8</sup>*Colagens*, poema 10.

<sup>9</sup>*Colagens*, poema 10.

## O nomadismo poético nos poemas-colagens de Rui Pires Cabral

**Tamy de Macedo Pimenta**

*Universidade Federal Fluminense*

**Resumo:** Este artigo propõe-se a analisar as relações intermediárias presentes em três livros do poeta português contemporâneo Rui Pires Cabral – a saber, *Biblioteca dos rapazes* (2012), *Broken* (2013) e *Oh! Lusitania* (2014) –, que fazem uso de poemas-colagens. Para tal, utilizamos como base teórica escritos sobre intermedialidade, citação e colagem a fim de compreender o movimento estabelecido por essa poesia a partir de um processo criativo dinâmico ao qual chamamos “nomadismo poético”.

**Palavras-chave:** Rui Pires Cabral, nomadismo poético colagem

**Abstract:** This article aims at analyzing the intermedial relations in three books written by the Portuguese contemporary poet Rui Pires Cabral, named *Biblioteca dos rapazes* (2012), *Broken* (2013) and *Oh! Lusitania* (2014), which use collage-poems. For that purpose, a theoretical basis is adopted bearing on intermediality, quotation and collage, in order to understand the movement created by this poetry through a dynamic creative process that we call “poetic nomadism”.

**Keywords:** Rui Pires Cabral, poetic nomadismo, collage



*Como se o escritor sentisse a necessidade de recorrer à ficção de uma dependência da imagem para afirmar sua autonomia, a radical heterogeneidade do texto, para reinventar sua prática escritural, para colocar à prova os poderes – ou, mais raramente, os limites – da escritura.*

Mourier-Sasile/ Moncond’huy 1994 *apud* Arbex 2006<sup>1</sup>

O poeta brasileiro Manoel de Barros disse certa vez em entrevista que “O andarilho é um ser errático — igual a poesia” (Barros 2006). A poética de Rui Pires Cabral, poeta que nos interessa neste texto, parece ecoar essa ideia, uma vez que seus versos são repletos de menções a movimentos errantes pelo espaço (sobretudo em seus primeiros livros, com ênfase significativa em viagens) e compreendem e concebem a poesia como “uma aventura errática” (Barros 2009), construindo “uma forma poética propositalmente instável, em fuga” (Süssekind 2005: 79). Desse modo, o poeta aproxima-se dos escritores aludidos por Mourier-Sasile e Moncond’huy ao problematizar seu próprio fazer, trazendo esses questionamentos ao corpo poemático.

Em suas primeiras publicações, o trabalho com a citação se dá por dois modos principais: através do diálogo entre poesia e música, com trechos de canções sendo inseridos em meio aos versos ou funcionando como títulos de poemas (cujo maior exemplo encontra-se na primeira seção de *Música antológica & Onze cidades*, de 1997, em que todos os poemas têm seus títulos retirados de músicas); e por meio da apropriação de fragmentos literários alheios aos poemas, igualmente sendo usados junto aos versos ou nos títulos (como pode-se observar em *Oráculos de cabeceira*, de 2009, cujos títulos dos poemas são trechos retirados de obras literárias diversas, indicadas por notas ao final do livro).

Assim, já em suas primeiras obras, o poeta se insere em um fenômeno cada vez mais recorrente na literatura dos fins do século XX e início do XXI, no qual ocorre uma fusão ainda maior entre as mais variadas manifestações artísticas. Como enfatiza a crítica americana Marjorie Perloff (2013), publicações compostas por várias citações e alusões mobilizaram a poética e crítica do século XX, tornando possível a expansão de técnicas semelhantes na poesia mais recente, na contemporaneidade, de modo que:

No clima do novo século [...] parecemos estar testemunhando uma reviravolta poética do modelo de resistência da década de 1980 para o diálogo – um diálogo com textos anteriores ou outras mídias, com a técnica do “escrever-através” ou écfrases que permitam ao poeta participar de um discurso maior e mais público. A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade. (Perloff 2013: 40-41)

Embora Perloff se tenha baseado principalmente no cenário americano, entendemos ser possível utilizar as descrições citadas para pensar a poesia ocidental contemporânea, já que as observações levantadas pela autora se relacionam com um fenômeno global da literatura. Sendo assim, pode-se perceber tal diálogo com outros textos e outras mídias na produção portuguesa mais recente, especialmente nos poetas cujas obras datam dos anos 90 em diante, onde se insere a obra poética aqui estudada. Integrada nesse processo, portanto, a poesia de Rui Pires Cabral faz uso extenso da citação e do diálogo com outras mídias, conforme observado anteriormente, e isso tornou-se ainda mais visível em seus livros mais recentes, com os poemas-colagens criados pelo autor, dos quais trataremos mais adiante.

Conforme apontado por diversos estudos acerca dessa poética, um de seus temas recorrentes é o da viagem, da errância por diversos lugares. Trata-se de “uma lírica que navega, no nosso tempo, o mapa de uma epopeia às índias-de-si-mesmo” (Dal Farra 2007: 11), constituída por um sujeito lírico que percorre incessantemente territórios sem, todavia, ser capaz de pertencer a nenhum deles. Um estrangeiro permanente que insiste em andar, tal qual um nômade:

[...] Tu nunca quiseste  
pertencer. Só à ponta da navalha. Só no fundo  
do beco, encurralado. Meu Deus, que vocação  
para o desassossego. Mas será um sinal de resistência  
ou uma espécie de defeito anímico? Tanto faz,  
vamos, põe a cafeteira ao lume. E recomeça. (Cabral 2005: 29)

É possível, desse modo, relacionar essa movimentação com o nomadismo, trazendo inclusive a resistência que lhe é intrínseca, conforme salientaram os pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari, e também o sociólogo Michel Maffesoli.<sup>2</sup> Nesse sentido, se o

nomadismo se faz presente nessa poesia pelas características acima elencadas, podemos, ao mesmo tempo, ampliar este conceito a fim de também abarcar a ideia de uma movimentação formal estabelecida pelo uso da citação e da colagem. O nomadismo geográfico, calcado na errância territorial, pode ser então relacionado a um nomadismo poético, entendido como um processo de composição lírica que, ao percorrer diferentes mídias através da poesia, afrouxa as barreiras que separam objetos midiáticos distintos e leva-nos em direção a um entendimento mais amplo de poesia, constantemente problematizando os limites do poético. Se o nomadismo geográfico é vinculado à resistência pela revolta intrínseca contra o sedentarismo, o poético profere a todo instante uma inquietante força que impede amarras e delimitações e, assim, ambos movimentos indicam uma postura resistente, que se nega a determinar e fixar moradas, seja no âmbito territorial ou textual.

Ao falarmos de mídia, entendemos intermedialidade como “um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem entre as mídias” (Rajewsky 2012: 18) e, desse modo, podemos pensar, de acordo com Rajewsky, em três subcategorias de relações entre mídias: as que envolvem transposição midiática, com a transformação de um determinado produto de mídia em outra mídia (da qual a adaptação cinematográfica de obras literárias é o maior exemplo); as feitas por meio da combinação de mídias, quando há articulação entre duas ou mais mídias na construção do produto (em performances, teatro, instalações e etc.); e as relativas a referências intermediáticas, quando ocorrem evocações ou citações de uma mídia em outra (encontradas quando um personagem de um filme recita um poema, por exemplo).<sup>3</sup>

Rui Pires Cabral realiza em sua poesia quase todos os tipos de relações intermediáticas supracitadas. Logo, é possível entender o nomadismo poético presente em sua obra como uma manifestação da intermedialidade na qual o poema incorpora outras mídias, constituindo-se em uma forma poética fluida, informe e permanentemente errante. Muito embora esse processo ocorra em vários momentos da obra poética em questão – por meio da aproximação entre poesia e música e pela apropriação de trechos de obras literárias aos versos, como já mencionado – buscaremos neste texto demonstrar como isso ocorre em três livros publicados entre os anos de 2012 e 2014, nos quais chama a atenção a relação

acentuada entre poesia e colagem, conforme observaremos. Nesses livros, assim como em outros, Rui Pires Cabral faz uso extenso da citação, técnica relacionada por Antoine Compagnon (2013: 11-12) com a ação infantil do recortar e colar, prática primeira do papel:

Recorte e colagem são o modelo do jogo infantil [...] Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertença, e é um mundo de papel [...] Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras [...] É por isso que se deve conservar a lembrança dessa prática original do papel, anterior à linguagem, mas que o acesso à linguagem não suprime de todo, para seguir seu traço sempre presente, na leitura, na escrita, no texto, cuja definição menos restritiva (a que eu adoto) seria: o texto é a prática do papel [...] E no texto, como prática complexa do papel, a citação realiza, de maneira privilegiada, uma sobrevivência que satisfaz à minha paixão pelo gesto arcaico do recortar-colar.

Isto posto, podemos atribuir ao uso da citação, inclusive pelo poeta aqui estudado, a mescla da experiência infantil do papel (recorte e colagem) com sua prática complexa (texto). Ao apropriar-se de canções e frases de outros autores, RPC<sup>4</sup> recorta os trechos que escolhe e cola-os, inserindo-os em um novo e outro texto, de forma a realizar a antiga distração da criança de recortar e colar papéis:

Entre a infância e a senilidade, que terei feito? Terei aprendido a ler e a escrever. Leio e escrevo. Não paro de ler e escrever. E por quê? Não seria pela única razão inconfessável de que, no momento, não posso me dedicar inteiramente ao jogo de papel que satisfaria o meu desejo? A leitura e a escrita são substitutos desse jogo. (*idem*: 11)

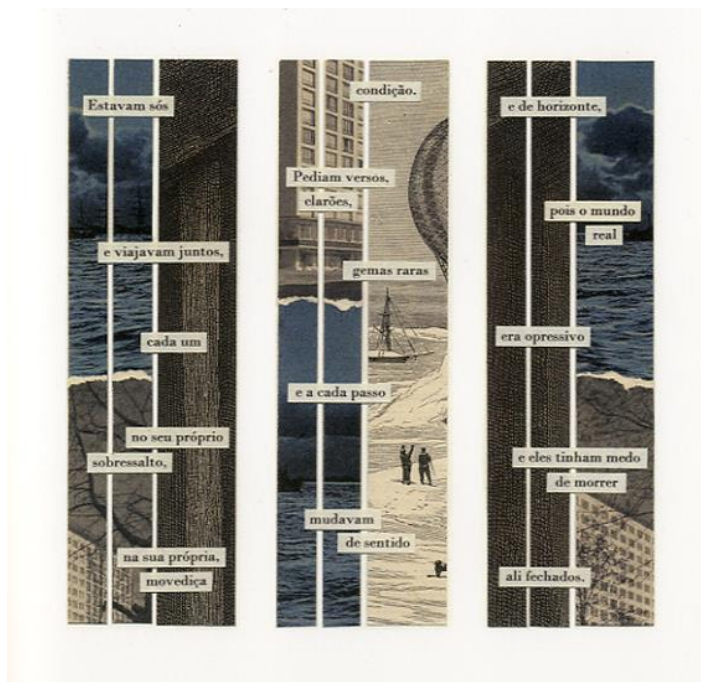
Associadas ao recorte e à colagem, a leitura e a escrita ganham um teor ainda mais manual, relacionado às artes plásticas, na medida em que envolvem processos de remoção, deslocamentos e combinações variados. O leitor passa então a escritor, ao selecionar os trechos a serem reintroduzidos a outro contexto: “Gosto do segundo tempo da escrita, quando recorto, junto e recomponho. Antes ler, depois escrever: momentos de puro prazer preservado. Será que eu não preferiria recortar as páginas e colá-las num outro lugar, em desordem, misturando de qualquer jeito?” (*idem*: 11-12). Em 2012, Rui Pires Cabral realizou o desejo anunciado por Compagnon, muito embora estivesse longe de misturar seus recortes “de qualquer jeito”: *Biblioteca dos rapazes* marca uma nova etapa dessa poesia,

introduzindo uma forma diferenciada do fazer poético através da justaposição de imagens e frases removidas de fontes diversas. Na nota do autor ao início do livro, lemos:

Os poemas que compõem este livro foram inspirados por velhos romances de aventuras e exemplares diversos de literatura juvenil, maioritariamente editados entre as décadas de 30 e 70 do século passado. E quando digo inspirados, digo-o no sentido mais material possível, já que muitos dos versos publicados nestas páginas foram originariamente compostos com palavras e expressões recortadas desses mesmos livros (veja-se, nas páginas finais, a lista das fontes bibliográficas). Por motivos de ordem gráfica, poética e prática, esses textos primitivos foram depois passados a computador e desenvolvidos. Mas, em todos os casos, a sua introdução na página fez-se pelo método artesanal: manualmente, com tesoura e cola.

Quanto às imagens que complementam os textos – e a ideia fundamental deste livro foi, desde o início, a de casar a poesia com a colagem –, são de natureza e proveniência muito variadas: revistas e postais antigos, fotografias de anónimos, velhas enciclopédias juvenis, calendários, monografias fotográficas de cidades estrangeiras, além das estampas e ilustrações dos livros acima referidos. Em muitos casos, não foi sem algum remorso que me dispus a cortar e a rasgar esses comovedores testemunhos de outras épocas – resta-me a esperança de que o leitor não julgue totalmente inglória a sua destruição. (Cabral 2012: 5)

Se as fontes das imagens são diversificadas, as textuais resumem-se a livros infanto-juvenis de aventura (sendo 16 das 36 publicações utilizadas da autoria de Júlio Verne). Tal fato é indicado também no próprio título do livro, que alude à coleção “Biblioteca dos rapazes” da editora Portugália, formada por romances de aventura como *A ilha do tesouro*, *As aventuras de Tom Sawyer* e outros. Assim, dispostas pelas páginas de maneira dispersa, as imagens e expressões se repetem e complementam, com fragmentos espalhados ao longo das três colunas em que se dividem todos os poemas do livro. Essa aparente desorientação de imagens, entretanto, forma em cada poema um todo coeso de sentido, ligando-se ao conteúdo expresso pelas frases – transformadas em versos –, como podemos observar no exemplo abaixo:



(Cabral 2012: 17)

Vemos quatro imagens cortadas e alternadas: a do mar, a de um prédio com árvores sem folhas, a do que parece ser uma madeira escura e a de uma provável aventura em alto-mar, com um monstro marítimo. O diálogo entre essas figuras e o que as palavras coladas sobre elas evocam vai desde o tom sombrio dos versos e a escuridão das cores das ilustrações a sutis detalhes como a concisão de “e eles tinham medo/ de morrer// ali fechados” com o prédio que, como toda a realidade no poema evocada, é um símbolo opressivo. O edifício, porém, tem janelas, oferecendo a possibilidade de fuga, mas para onde? Os sujeitos viajam tentando procurar um escape, mas não possuem um mapa que os guie nessa empreitada: “e a cada passo// mudavam/ de sentido// e de horizonte”.

Essa fusão de materiais heterogêneos na página lembra a *collage*, técnica desenvolvida principalmente por artistas cubistas, futuristas e surrealistas que insere diferentes texturas e objetos em telas. Comentando sobre “Português”, obra do francês Georges Braque que utiliza letras e numerais na tela, Clement Greenberg (2013: 97) diz que:

Quando se olha, as letras e numerais simulando a impressão com estêncil trocam de lugar, em termos de profundidade, com o ornamento, e por um instante a própria superfície física torna-se parte da ilusão: ela parece recuada em profundidade juntamente com a simulação de impressão com estêncil, de modo que o plano da pintura parece ser destruído mais uma vez – mas somente pela fração de um

outro instante. O efeito duradouro é um movimento constante de vaivém entre a superfície e a profundidade, em que a superfície pintada é “infectada” pelo que não é pintado. Em vez de ser enganado, o olho fica intrigado; em vez de ver objetos no espaço, ele não vê nada além de uma pintura.

Acredito que o movimento de vaivém aludido pelo supracitado Greenberg também pode ser percebido nos poemas de *Biblioteca dos rapazes*, na medida em que os olhos de seus leitores também podem ficar intrigados pela sobreposição de imagens e versos. De fato, é possível relacionar a *collage* com o mecanismo da citação, já que ambos têm na apropriação seu fundamento. Se naquela juntam-se à tela elementos materiais, como pedaços de tecido ou de madeira, nesta juntam-se às palavras de quem escreve outras palavras anteriormente publicadas. Utilizando-se de dois mecanismos que, portanto, se assemelham, RPC passou a compor livros que adotam a *collage* juntamente com a citação, criando o que podemos chamar de poesia-colagem.<sup>5</sup>

Para alguns estudiosos, tais como Anne-Marie Christin (2001 *apud* Arbex 2006: 11), a imagem exerceu um papel fundamental na invenção e evolução da escrita e, dessa maneira, esta não possui somente a linguagem oral como referência. Com essa perspectiva, credita-se à invenção da superfície o nascimento da imagem e da escrita, uma vez que o pensamento em tela possibilitado pela superfície permitiu ao homem desenhar tanto figuras quanto letras sobre um suporte, estando imagem e escrita unidas desde suas origens (Arbex 2006). É preciso, então, pensar esse suporte: “É de certa forma o próprio suporte que detém uma energia de escrita, é ele que escreve e essa escrita me contempla” (Barthes *apud* Arbex 2006: 26).

Se os espaços em branco ganham importância desde *Un coup de dés* de Mallarmé, reintegrando a iconicidade e a espacialidade da escrita, a partir do século XX “a literatura reinveste e integra a parte visual e espacial da escrita” (Arbex 2006: 29), o que também pode ser visto na obra aqui analisada. Rui Pires Cabral trabalha os espaços em branco desde o início de sua obra, porém nos poemas-colagens a questão torna-se mais complexa: o próprio fundo – a página em branco – é preenchido por fragmentos colados, restando apenas algumas colunas em branco que dividem as três colunas de imagens e versos (as mais largas) ou que invadem o objeto artístico, se intrometendo por entre as colagens (as mais finas), e

as margens superiores, inferiores e laterais que envolvem o poema-colagem. O próprio fundo torna-se, assim, uma forma artística por meio da inserção e combinação de diferentes elementos nele, o que amplia ainda mais sua importância.

Essa mistura de materiais na superfície traz, no âmbito temático, a recorrência de motivos envolvendo a desorientação, que se relaciona tanto com a errância pelas formas trazida pelo livro quanto com a inconstância e imprevisibilidade da vida: nossa “movediça// condição” (17). Dentro desse contexto, a única certeza que se pode ter é a morte, outro tópico amplamente explorado nesses poemas, também aludido pela dedicatória *in memoriam* a Mário Rui Oliveira Pires Cabral, primo-irmão do poeta.<sup>6</sup>

Conforme apontámos em resenha sobre este livro (Pimenta 2013: 279-280), acreditamos ser possível também encontrar a morte da juventude nesses versos, sobretudo se pensarmos na inspiração bibliográfica para essa obra:

Assim, o espectro insistente em *Biblioteca dos rapazes* aponta simultaneamente para a fugacidade do tempo e para a morte de um ente querido que estava presente nesse tempo. E, sob essa dupla faceta, para o inescapável fim das coisas: no tempo e na matéria.

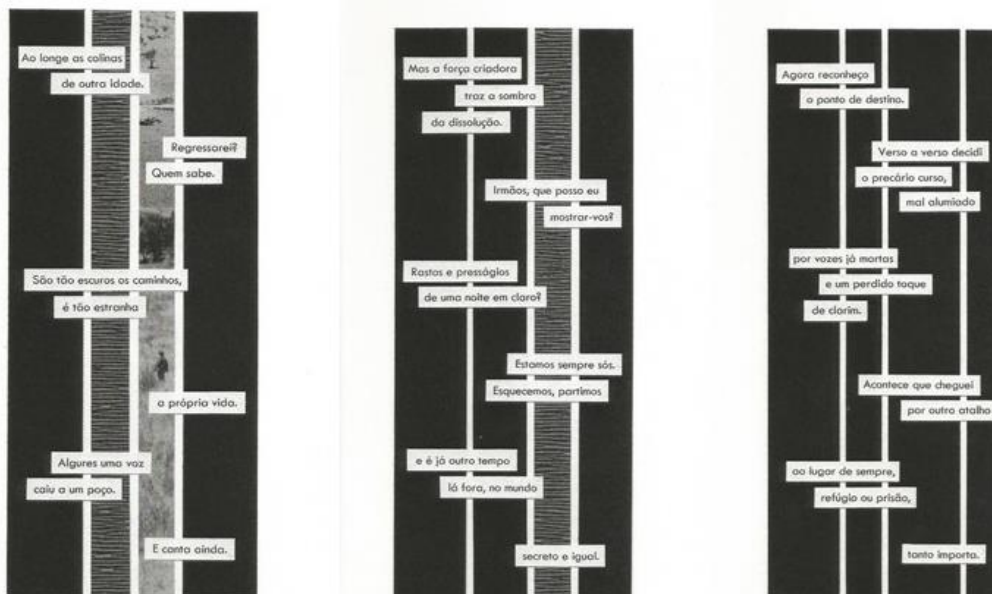
Mais do que uma constatação desse término, o livro, a partir da recolha de objetos antigos pessoais e da reunião de lembranças, constrói uma espécie de memorando que tenta recuperar esse tempo perdido. Longe de um projeto utópico, a poesia de Rui Pires Cabral problematiza sua própria condição, pois, ao mesmo tempo em que sabe ser vã a tentativa de fixar a juventude, encontra na poesia o único escape para eternizar suas recordações: “o Domínio// é o poema// que souberes encontrar”. (11)

Esse diálogo com obras que são recortadas e recriadas, assim como a forma repartida das colagens, também está presente em *Broken*, livro seguinte do autor, publicado em 2013. Neste, porém, os poemas-colagem são inspirados em um único título. Em nota ao livro, nos diz o poeta:

O presente ciclo de poemas foi desenvolvido a partir de algumas palavras extraídas de *Unbroken – O Submarino Fantasma da Guerra de 1939-45*, um relato autobiográfico de Alastair Mars publicado em 1957 pela Imprensa Nacional de Publicidade. Assim se quebrou, digamos, a história do HMS Unbroken. (Cabral 2013: s/p.)



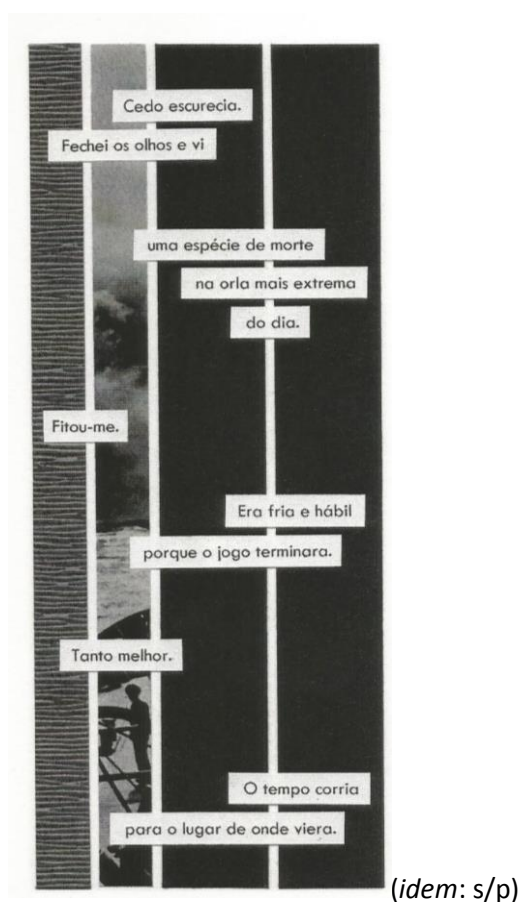
Ao quebrar, recortar, a história do submarino “Unbroken” (inquebrável), o poeta transforma-o em “Broken” (quebrado). As tesouras de Pires Cabral destroem o que, no domínio da ficção, se diz “inquebrável”, transformando esses recortes quebrados em um novo livro. Diferentemente do ocorrido na obra anterior, nesta o autor não explica a origem das fotos e ilustrações em preto e branco que são dispostas nas páginas, mas, em seu conjunto, elas carregam à primeira vista um tom mais sombrio e indeterminado do que o que encontramos em *Biblioteca das rapazes*. Nos dez poemas-colagens que compõem o livro, observa-se uma única coluna dividida em quatro partes por linhas brancas. Dessas quatro partes, duas são preenchidas por um fundo preto enquanto as restantes possuem uma imagem uniforme com cortes horizontais (também em tons escuros) e uma ilustração ou fotografia em preto e branco. Enquanto os fundos negros e a imagem com cortes se repetem quase em todos os poemas, as ilustrações ou fotografias variam de página em página até ausentarem-se no penúltimo e último poema-colagem (este todo formado por fundos pretos), conforme podemos notar na sequência das últimas três páginas do livro



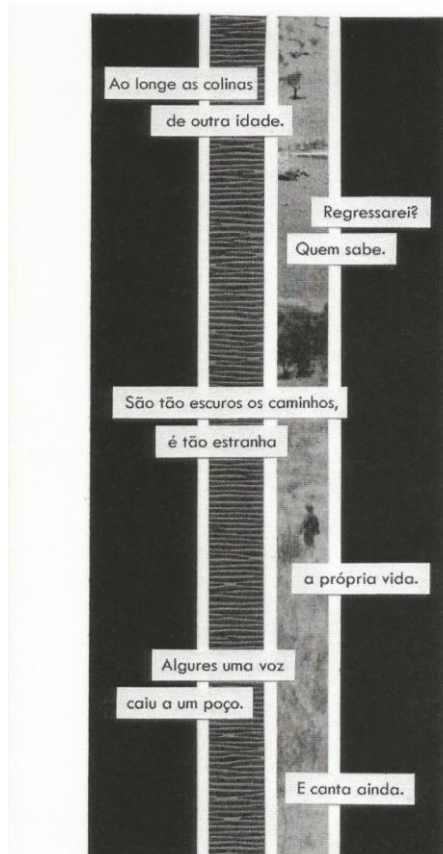
(Cabral 2013: s/p)

Desse modo, é como se os rostos desfocados e despersonalizados trazidos nos poemas-colagens fossem deixando o livro paulatinamente, assim como muitos dos passa-

geiros do *HMS Unbroken* deixaram não só a embarcação, mas a própria vida nos combates empreendidos a bordo. Podemos observar, então, pontos de contato entre os poemas e o livro que foi “quebrado” para sua escritura: *Unbroken*, ao narrar a história de um submarino utilizado na Segunda Guerra Mundial, traz temas que são ressignificados em *Broken*. Talvez o mais presente deles seja o da morte que, com um enfoque diferente do que encontramos em *Biblioteca*, é entrelaçado à imagem do mar (evocada por vocábulos como “espuma”, “corrente”, “mar”, “água”, “submersos”, “navegando”), onde simultaneamente pode-se ver e ser visto pela morte:

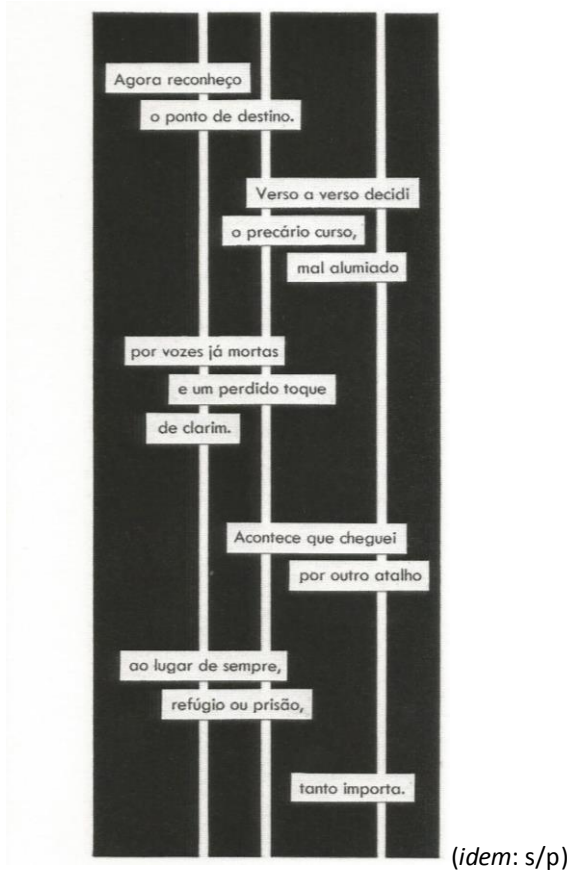


Nota-se neste poema a figura de um homem em um barco diante de um céu nebuloso e indicativo de tempestade, esse homem fita o cenário a sua volta da mesma forma que “uma espécie de morte” também o fita. Nesse contexto, ele sabe que “o jogo terminara” e que “O tempo corria/ para o lugar de onde viera”: não há escape. Entretanto, se o regresso não é certo, o canto de uma voz ainda ecoa:



(idem: s/p)

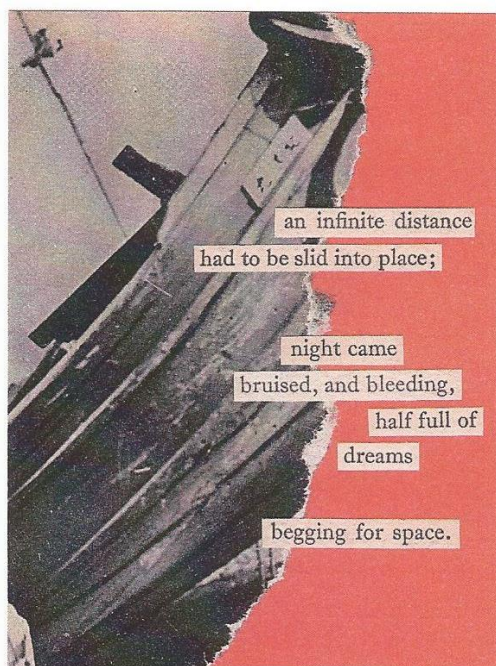
Se na autobiografia do capitão Mars são relatadas vivências e angústias submarinas, sobretudo acerca da luta pela sobrevivência, nos poemas-colagens de Rui Pires Cabral ecoa a permanente resistência em continuar tentando, ainda que, por vezes, o sentimento de descrença esteja a bordo fazendo doer “o peito/ de tanto esperar,// descrente/ e perdido// no meio do mar” (idem: s/p): e essa persistência está ligada à escrita, insistente companheiro de bordo. Assim, essas páginas trazem, juntamente com a viagem marítima que inspirou os dois livros, a viagem da escrita, igualmente penosa. Intrincadas, elas se unem em expressões como “livro/ de espuma” e “mar rasgado// de papel velhíssimo”, e no poema-colagem que fecha *Broken* reforçando que ambas excursões – pelo mar e pelo papel – trazem-nos “ao lugar de sempre”:



Seguindo a temática marítima, em 2014 RPC publicou *Oh! Lusitania*, anunciando na nota que abre o livro a elaboração “de uma trilogia em curso, de inspiração náutica” (Cabral 2014: s/p), da qual *Broken* seria o primeiro título, seguido por *Oh! Lusitania* e por outro livro ainda não publicado. Neste, encontramos vinte e quatro poemas-colagens divididos em três seções: “the common difficulties”; “circling shadows”; e “the sunken room”, cada uma composta por oito poemas. Assim como os títulos das partes, os versos são inteiramente em língua inglesa e, segundo o poeta, há uma boa razão para isto, já que “todos os poemas foram por assim dizer escritos com palavras recortadas do livro *The Last Voyage of the Lusitania* (A.A. Hoehling e Mary Hoehling, Pan Books, 1959), no qual se relata a tragédia do transatlântico afundado por um torpedo alemão na primavera de 1915.” (idem: s/p). O título, porém, foi retirado de *The Malay Archipelago*, livro com as observações do naturalista Alfred Russel Wallace durante suas viagens pela parte sul do arquipélago malaio entre 1854 e 1862. No capítulo vinte e seis desse livro,<sup>7</sup> ao avistar belos fortes originalmente

construídos pelos portugueses séculos antes, Wallace comenta: “Oh! Lusitania, how art thou fallen!” (“Oh! Lusitânia! Como caíste! ”).

Sobrepõem-se, portanto, duas referências distintas, baseadas em cenários igualmente distantes: Lusitania, o navio americano que afundou na costa irlandesa após ser atingido por um torpedo alemão durante a 1ª Guerra Mundial; e Lusitânia, relativo à nação portuguesa nos finais do século XIX, marcada pela queda de seu domínio ultramarino e colonial estabelecido três séculos antes. Duas imagens de queda e ruína, que representam a destruição do que outrora parecia inabalável (o império português e o navio, altamente tecnológico para a época). Essas são as nuances trabalhadas em *Oh! Lusitania*, que contrasta o preto e tons de vermelho alaranjado com fotografias em preto e branco que parecem ter sido arrancadas de sua origem violentamente, a julgar por suas formas e acabamentoo:

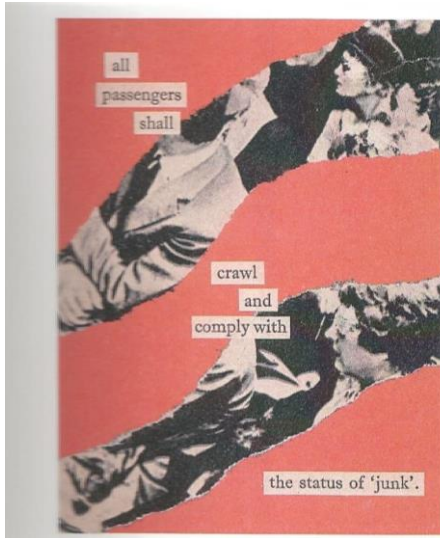


(idem: s/p)

Novamente encontramos imagens marítimas através do navio e do mar, mas também rostos desfocados que parecem gritar em desespero. Assim, os poemas-colagens deste livro parecem conduzir-nos a uma atmosfera de descrença (“a white/ city/ changed to grey”; “clouds grew darker” ), perturbação (“to set/ all souls// adrift”; “If only/ they could// stop// the doubts,/ the fears”) e terror (“he could/ hear/ the language/ of fear”; “bodies/ are meant for/ night traffic/ and pain”; “too late to try”; “the idea of/ screaming// under

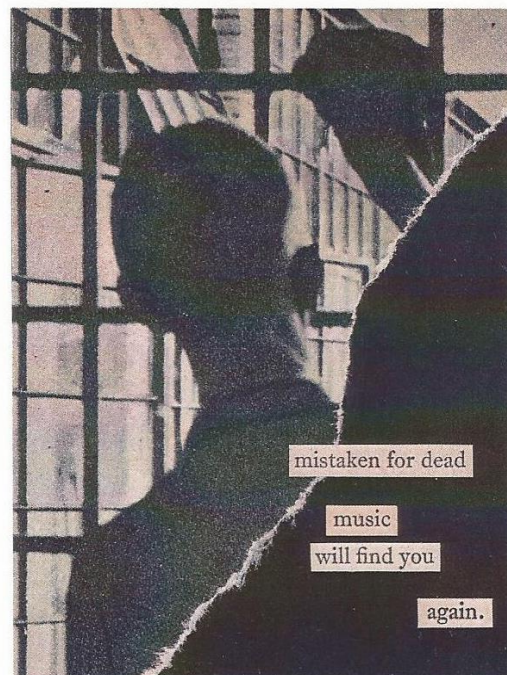
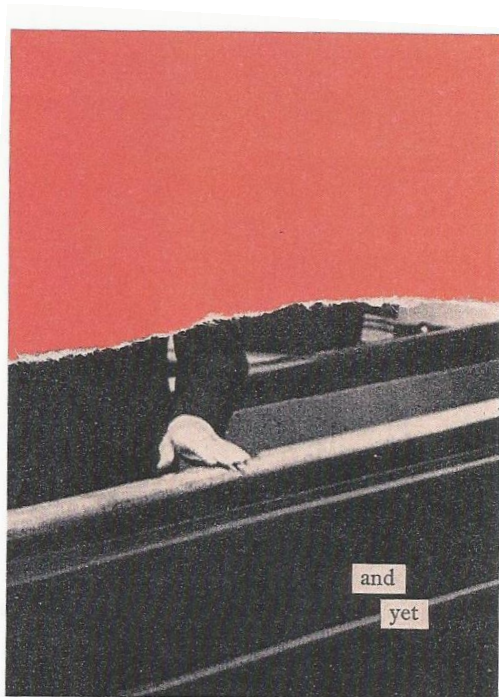


water”). Dentro desse contexto, os passageiros dessa embarcação arruinada engatinham e agem como refugos:



(idem: s/p)

Entretanto, ainda que seja tarde para o canto – “sir,/ it’s too late/ for singing” – e que seja fácil perder as palavras nessas circunstâncias – “words/ are// easy to lose” –, a música parece ainda encontrar caminhos entre os mortos para eclodir:



(idem: s/p)

A mão pousada no que aparenta ser um deque de barco e o rosto que olha pela janela que observamos nesses poemas, que encerram *Oh! Lusitania*, são imagens de figuras que, embora desassossegadas, ainda esperam por algo que as liberte do quarto afundado em que estão presas. E os versos colados sobre elas, como já notado, parecem indicar o único elemento que as encontrará novamente: a música.

Desse modo, os dois livros que até o momento compõem a trilogia iniciada por Rui Pires Cabral – *Broken* e *Oh! Lusitania* – têm como plano de fundo momentos trágicos da história ocidental (1ª e 2ª Guerra Mundial) e portuguesa (queda do domínio marítimo-colonial e subordinação ao poder inglês, que culminará no Ultimato de 1890), mas apontam para um certo refúgio dessas circunstâncias proporcionado pela escrita, pelo canto que insistirá a vir.

Por meio da problematização das relações entre poesia e imagem e, conseqüentemente, dos limites do gênero poético, os poemas-colagens de RPC constantemente deslocam conceitos e amarras, mantendo-se em um contínuo movimento intermediático ao qual chamamos nomadismo poético. Além dos três títulos aqui estudados, esses diálogos também são explorados em outros livros de RPC,<sup>8</sup> tais como *Álbum* (2013), *Stardust* (2013) e *Elsewhere/alhures* (2015) e, provavelmente, ainda o serão em publicações futuras deste poeta que, por uma constante errância por mídias, está a construir o espaço *entre* que é, afinal, o de sua poesia.

## Bibliografia

Arbex, Márcia (Org.) (2006), *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*, Belo Horizonte, UFMG.

Barros, Manoel de (2009), “Palavra de poeta: conversando com o fazedor de amanhecer”, in Soares, Rosidelma Pereira Fraga, *Convergências e tessituras de pedras, rios, ilhas e ventos: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes*, 164 f, Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

-- (2006) “Manoel de Barros se considera um songo, parte II”, *Overmundo*, Entrevista a Cláudia Trimarco, <<http://www.overmundo.com.br/overblog/manoel-de-barros-seconsidera-umsongo-parte-ii>> (último acesso em dezembro de 2015).

Cabral, Rui Pires (2005), *Longe da Aldeia*, Lisboa, Averno.

-- (2012), *Biblioteca dos rapazes*, Lisboa, Pianola.

-- (2013), *Broken*, Lisboa, Paralelo W.

-- (2014), *Oh! Lusitania*, Lisboa, Paralelo W.

Clüver, Claus (2006), “Inter textus/ inter artes/ inter media”, *Aletria*, Belo Horizonte: 11-41.

Compagnon, Antoine (2007), *O Trabalho da Citação*, tradução de Cleonice P. B. Mourão, Belo Horizonte, Editora UFMG.

Dal Farra, Maria Lucia (2007), “Rui Pires Cabral ou a poética andeja”, in Maffei, Luis (Org.), *Portugal, O*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel.

Greenberg, Clement (2013), *Arte e cultura*, tradução de Otacílio Nunes, São Paulo, Cosac Naify.

Perloff, Marjorie (2013), *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*, tradução de Adriano Scandolara, Belo Horizonte, Editora UFMG.

Pimenta, Tamy de Macedo (2013), “Biblioteca dos Rapazes, de Rui Pires Cabral”, *Convergência Lusíada*, n. 29.



Rajewsky, Irina O (2012), “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’”, in Diniz, Thais Flores Nogueira (Org.), *Intermedialidade e estudos interartes*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

Süssekind, Flora (2005), “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”, in *Literatura e sociedade*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – USP, São Paulo, USP, n.1: 60-81.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Mourier-Sasile/ Moncond’huy. *L’Image génératrice de textes de fiction*, p.4. Publicação do grupo de pesquisa Lisible/Visible, da Faculté des Lettres et des Langues de L’Université de Poitiers, decorrente do colóquio realizado pelo grupo em 1994, tendo por tema “a imagem geradora de textos de ficção”.

<sup>2</sup> Tratamos mais extensivamente sobre esse aspecto da poesia de Rui Pires Cabral em nossa dissertação de Mestrado, “Percurso do nomadismo na poética de Rui Pires Cabral”, e no texto para o VI SAPPIL, disponível em < <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VISAPPIL-Lit>>.

<sup>3</sup> Claus Clüver, por sua vez, baseado no livro de Jörg Helbig sobre o assunto, pensa em três formas de relações abarcadas pelo conceito de intermedialidade: relações entre mídias em geral (relações intermediáticas); transposição de uma mídia para outra (transposições intermediáticas ou intersemióticas); união (fusão) de mídias (Clüver 2006: 24).

<sup>4</sup> A partir deste momento utilizaremos essa abreviação para nos referirmos ao poeta.

<sup>5</sup> Em *Álbum* (2013), há uma nota de fim que menciona o termo pela primeira vez em publicações do poeta: “ÁLBUM, 10 poemas-colagens de Rui Pires Cabral sobre fotografias de autores desconhecidos, é uma edição artesanal de 52 exemplares numerados e assinados pelo autor em 16 de Outubro de 2013” (Cabral 2013: s/p).

<sup>6</sup> Informações fornecidas pelo poeta em conversa informal de 2012.

<sup>7</sup> Disponível em <[https://ebooks.adelaide.edu.au/w/wallace/alfred\\_russel/malay/chapter26.html](https://ebooks.adelaide.edu.au/w/wallace/alfred_russel/malay/chapter26.html)>.

<sup>8</sup> Fora da obra publicada de RPC, alguns poemas-colagens foram exibidos em duas pequenas exposições: *12 Poemas (Para Ler/Ver no Paralelo W)*, entre meados de junho e finais de julho de 2013 na livraria Paralelo W; e *Rente ao Verso*, no extinto bar Bartleby entre abril e maio de 2012, em parceria com a ilustradora Daniela Gomes. (Informações cedidas pelo poeta em conversa informal em 2015).

**Para uma poética dos espaços em branco:  
Os poemas-colagem de Rui Pires Cabral**

**Joana Matos Frias**

*Universidade do Porto - ILC*

**Resumo:** Leitura teórico-crítica das últimas obras de Rui Pires Cabral (*Biblioteca dos Rapazes*, 2012; *Álbum*, 2013; *Broken*, 2014; *Oh! LUSITANIA*, 2014; *Elsewhere/Alhures*, 2015), à luz da poética gradualmente enunciada pelo autor ao longo da sua obra anterior composta a partir de *Geografia das Estações* (1994), com vista a uma tentativa de sistematização dos procedimentos intertextuais e interartísticos constitutivos dos volumes em análise – procedimentos maioritariamente enquadrados no âmbito de formas contemporâneas de montagem e de colagem –, enquanto resultados do entendimento intermedial e intermaterial do ofício poético veiculado pelo artista desde o início da sua produção.

**Palavras-chave:** Rui Pires Cabral, colagem

**Abstract:** Theoretical and critical reading of the last works of Rui Pires Cabral (*Biblioteca dos Rapazes*, 2012; *Álbum*, 2013; *Broken*, 2014; *Oh! LUSITANIA*, 2014; *Elsewhere/Alhures*, 2015), in the light of a poetics gradually enunciated by the author throughout his previous work, since *Geografia das Estações* (1994), aiming to systematize the intertextual and interartistic procedures that constitute the volumes under review - procedures mainly framed within contemporary forms of assembly and collage - as results of an intermedial and intermaterial understanding of the poetic craft conveyed by the artist from the beginning of his production.

**Keywords:** Rui Pires Cabral, collage

*J'ai seulement fait ici un amas de fleurs étrangères, n'y  
ayant fourni du mien que le filet à les lier.*

Montaigne, "De la physionomie"

[...]

*Every exciting letter has enclosures,  
And so shall this---a bunch of photographs,  
Some out of focus, some with wrong exposures,  
Press cuttings, gossip, maps, statistics, graphs;  
I don't intend to do the thing by halves.  
I'm going to be very up to date indeed.  
It is a collage that you're going to read.*

*I want a form that's large enough to swim in,  
And talk on any subject that I choose,  
From natural scenery to men and women,  
Myself, the arts, the European news:  
And since she's on a holiday, my Muse  
Is out to please, find everything delightful  
And only now and then be mildly spiteful.*

[...]

W. H. Auden, "Letter to Lord Byron"

*It is largely assumed that all media are created equal, but  
some media nevertheless remain "more equal" than others.*

Jan Baetens

Em 1964, António Aragão, num dos textos programáticos que nos *Cadernos da Poesia Experimental* dedicou à dilucidação do seu conceito de "Poesia encontrada" (ressonância e revitalização literária dos *ready-made* e *ready-found* plásticos de Marcel Duchamp), defendia iluminadoramente o seguinte:

A poesia sempre variou de expressão. Por um lado, a descoberta duma dada expressão corresponde a uma aquisição instrumental necessária para servir aquilo que o poeta em dado momento tem para dizer. A busca incessante de expressões diferentes, como se passa afinal em todas as artes, é tremendamente provocada pela necessidade de conhecer e dar as realidades (todas) do espírito humano. *Sem dúvida que a conquista de outras expressões em vez de destruir a poesia, é afinal a sua maneira de caminhar no tempo, e é o seu contínuo e inesgotável poder de metamorfose que lhe confere validade e presença no mundo.* (Aragão 1964: 37)

Não irei, aqui, debruçar-me sobre a obra desse poeta de ofício múltiplo que foi António Aragão, embora o nome e a obra dele certamente acabem por reaparecer ao longo destas considerações, dada a decisiva importância histórico-literária ou histórico-artística que o seu trabalho teve num entendimento verdadeiramente intermedial da criação. Interessa-me fundamentalmente, como ponto de partida, reter este aspecto da sua reflexão, pois nele parece estar sintetizado um dos princípios mais importantes daquilo sobre que gostaria de reflectir: “a conquista de outras expressões em vez de destruir a poesia, é afinal a sua maneira de caminhar no tempo, e é o seu contínuo e inesgotável poder de metamorfose que lhe confere validade e presença no mundo”. Aragão denuncia aqui um dos problemas cruciais da história da poesia, o da “legitimação”, cujo processo moderno e contemporâneo Silvina Rodrigues Lopes sistematizou já de forma tão decisiva no seu estudo *A Legitimação em Literatura*, onde chamou a atenção para o facto de nas sociedades modernas o aparecimento da Literatura ter correspondido “à necessidade de salvaguardar a possibilidade de um tipo de discurso que escap[ass]e à exigência absoluta da legitimação”. “Mas isso não significa”, no entender da autora, “que a literatura se exclua dos processos de legitimação, uma vez que ela não exclui a compreensão; significa, sim [e é isto que me interessa ressaltar], que se salvaguarda a possibilidade de *existência de um género de discurso que nunca perde uma certa margem de estranheza que nele marca a sua irredutibilidade à cultura, [...], a sua não-contemporaneidade, o por vir que o atravessa*” (Lopes 1994: 114). Falemos então, não de casas, como gostaria Herberto Helder, mas apesar de tudo de uma morada: a poesia, no seu inesgotável poder de metamorfose que lhe assegura sempre essa margem de estranheza que é a razão mesma do seu poder de resistência a um tipo de lugar muito específico: o lugar-comum, esse que nunca compreenderá a razão de ser das “paisagens inclinadas”.

Quando encaramos a obra do poeta Rui Pires Cabral como uma totalidade, o princípio da metamorfose parece impor-se com a força de uma evidência que é desde logo de ordem material, para tomar rápidos contornos de ordem textual: de um lado, o volume precisamente intitulado *Morada*, publicado em 2015 pela Assírio & Alvim, que reúne os livros do autor desde *Geografia das Estações*, de 1994, até *Evasão e Remorso*, de 2013, bem como alguns poemas dispersos e inéditos; do outro lado, um conjunto de 6 livros publicados entre 2012 e 2015, intencionalmente excluídos daquela colectânea: *Biblioteca dos Rapazes* (2012), *Broken, Stardust e Álbum* (2013), *Oh! LUSITANIA* (2014), e *Elsewhere/Alhures* (2015). A diferença óbvia entre estes livros e a obra reunida em *Morada* é de natureza gráfica: apesar de *Morada* conter reproduções de obras plásticas de Daniela Gomes e, na capa, de uma colagem de Martin Copertari, estes objectos desempenham uma função paratextual que lhes preserva a autonomia e a dos textos que acompanham, sendo assumidamente da autoria de outros artistas, que os assinam; os outros seis livros, pelo contrário, apresentam uma configuração da página e uma organização da mancha gráfica que exige uma leitura verdadeiramente tabular, pois não há qualquer possibilidade de se dissociar, nem por algum gesto fenomenológico radical, o que é da ordem verbal e o que é da ordem pictural. Quer dizer que, num plano imediato, a primeira consequência da leitura nos conduzirá à constatação elementar de que o poeta Rui Pires Cabral sofreu uma metamorfose, ou pelo menos uma anamorfose, no sentido da criação de objectos que já não podemos qualificar pacificamente como apenas “poéticos”. O problema teórico-crítico agudiza-se perante as breves explicações que todos estes livros apresentam, na abertura ou no final. Destacarei, para começar, a “Nota do Autor” que abre *Biblioteca dos Rapazes*:

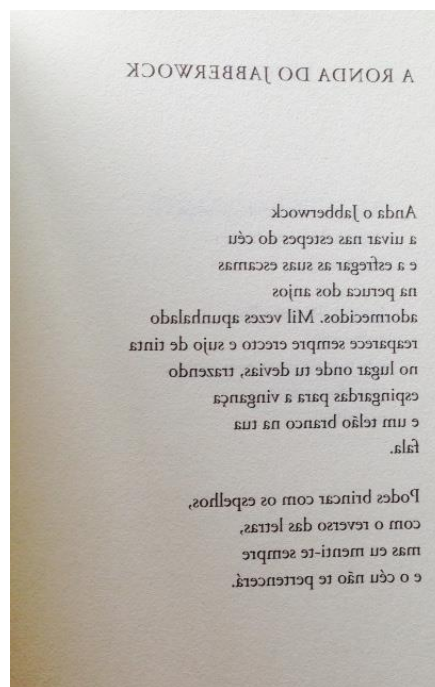
Os poemas que compõem este livro foram inspirados por velhos romances de aventuras e exemplares diversos de literatura juvenil, maioritariamente editados entre as décadas de 30 e 70 do século passado. E quando digo inspirados, digo-o no sentido mais material possível, já que muitos dos versos publicados nestas páginas foram originariamente compostos com palavras e expressões recortadas desses mesmos livros [...] Quanto às imagens que complementam os textos – e a ideia fundamental deste livro foi, desde o início, a de casar a poesia com a colagem –, são de natureza e proveniência muito variadas: revistas e postais antigos, fotografias de anónimos, velhas enciclopédias juvenis, calendários, monografias fotográficas de cidades estrangeiras, além das estampas e ilustrações dos livros acima referidos. (Cabral 2012: 5)

“Palavras e expressões recortadas” dos livros, introdução manual na página “com tesoura e cola”, “casar a poesia com a colagem”, “cortar e rasgar” são actos oficiais que virão a ser analogamente enunciados nos livros subsequentes, onde o poeta fala em “palavras extraídas” (*Broken*), “poemas [...] escritos com palavras recortadas do livro” (*Oh! LUSITANIA*), “colagens & poemas” (*Elsewhere/Alhures*) ou “poemas-colagens”. Antes de nos debruçarmos mais detalhadamente sobre as implicações poéticas e artísticas desta estratégia estruturante de hibridização, partamos de três princípios que parecem ser bastante elucidativos no que concerne a historicidade desta obra: 1. a intertextualidade explícita é um procedimento dialógico que configura o discurso poético de Rui Pires Cabral desde os seus primeiros livros, nomeadamente nos casos emblemáticos de *Música Antológica* (1997) e *Oráculos de Cabeceira* (2009); 2. a consciência gráfica do valor visual da poesia é uma constante na obra de Rui Pires Cabral; 3. a colagem faz parte da prática artística de Rui Pires Cabral pelo menos desde os anos da sua estreia literária.

Não me deterei agora no primeiro destes aspectos, uma vez que ele foi já discutido pela investigadora brasileira Tamy Pimenta no seu ensaio “Apropriação e indeterminação na poesia de Rui Pires Cabral” (Pimenta 2015), mas não quero deixar de assinalar aquilo que, nele, me parece determinante para a compreensão aprofundada da obra como um todo: se é certo que os processos de apropriação de discursos alheios nos primeiros livros do autor são eminentemente *intertextuais*, uma vez que se fundam na convocação citacional de fragmentos retirados na sua maior parte de títulos e letras de canções *pop-rock* dos anos 80, não é menos certo que essa convocação se inscreve já numa estratégia claramente intermedial, porquanto essas citações abrem cada um dos poemas, não para objectos circunscritamente verbais, mas para expressões artísticas musicais, o que faz delas, de acordo com a tipologia proposta por Irina O. Rajewski no seu estudo sobre “intermedialidade, intertextualidade e remediatação”, exemplos óbvios de *referências intermediais*: as referências intermediais, sublinha Rajewski, devem ser entendidas enquanto estratégias constitutivas de sentido que contribuem para a significação geral do produto, que assim usa os seus próprios meios, quer para se referir a uma obra individual produzida noutra meio, quer para se referir a um subsistema medial específico ou a outro meio enquanto sistema, solução que talvez explique ainda o facto de Pires Cabral ter

intitulado “Mixtape” a secção onde reúne 13 textos avulsos (cf. Rajewsky 2005; cf. Cabral 2015: 342 ss.). A especificidade deste tipo de relação intermedial, e aquilo que em última instância está na base da sua diferença efectiva face aos poemas-colagem de que aqui nos ocupamos, é que, embora no primeiro caso o poema se constitua em parte ou na íntegra no vínculo que estabelece com a obra ou sistema que convoca, na referência intermedial há apenas um meio que se encontra materialmente presente, i. e., o poema enquanto objecto verbal, materialidade unívoca que os poemas-colagem claramente vêm ameaçar e suprimir, confrontar e substituir.

Ora, talvez seja então mais interessante destacar que, malgrado um certo efeito de tranquilidade visual que a mancha gráfica do volume *Morada* inevitavelmente provoca, tal tranquilidade se vê logo ameaçada quando, nas páginas de *Geografia das Estações*, primeiro livro da colectânea, encontramos o seguinte poema (*idem*: 25):



Rui Pires Cabral solicita e revitaliza o famoso episódio da obra de Lewis Carroll, *Alice do Outro Lado do Espelho*, em que Alice se depara com um livro que a obriga a constatar que se encontra num mundo invertido que também lhe exige uma leitura especular, o que ela faz ao pegar justamente num espelho através do qual reconstitui a textualidade em positivo

dos versos que compõem um dos mais conhecidos poemas *nonsense* de Carroll, “Jabberwocky”. Ao fazê-lo a poucas páginas do início da sua obra, Pires Cabral denuncia ou anuncia a extrema consciência dos valores de *iconicidade* e de *picturalidade* que o texto poético frequentemente patenteia, concretizando assim na materialidade sintáctico-discursiva que joga com a linearidade do significante aquilo que havia já enunciado em alguns versos anteriores, como “as palavras repousam fermentadas / na geometria do meu lagar” (*idem*: 17), ou “Vê como se cruzam as letras / sobre a verdade do nosso momento” (*idem*: 22). Em certa medida, este exercício parece ser o correlato verbal da vertigem geo- e topográfica que a arte da memória desta poesia recorrentemente deflagra, e que os versos “A bela geometria das superfícies”, de *Praças e Quintais*, de 2003, ou “nas grandes superfícies / da memória”, de *Longe da Aldeia*, de 2005, poderiam resumir (*idem*: 137 e 214)<sup>1</sup>. A meu ver, todavia, trata-se sobretudo da evidenciação de uma poética que, ainda que ancorada desde muito cedo em frequentes referências musicais, assume o estatuto visual do texto como essencial à constituição deste enquanto objecto estético, vínculo que talvez explique integralmente o significado de versos como “Tudo o que existe no quarto te fala / com a voz desfigurada do poema” (*idem*: 148). É com certeza por isso que a composição “Espaços em branco”, a meio da obra e do livro *Longe da Aldeia*, parece impor-se com a força programática de uma arte poética, onde podemos ler:

[...]

há em toda a parte um sossego abstracto,  
as ruas parecem pintadas – betão entre  
as árvores – numa tela baça. Vamos por lugares  
que não reconheço, a minha geografia é vaga

e omissa como a dos velhos cartógrafos  
que desenhavam um mundo cheio de espaços  
em branco. É onde estamos agora, num  
intervalo do mapa rente à primeira manhã –

[...] (*idem*: 209)

Mais adiante, o poeta dará expressão efectiva a esta geografia poética preenchida por espaços em branco, no texto que encerra “A pocket guide to birds” (*idem*: 320):



MUTE SWAN

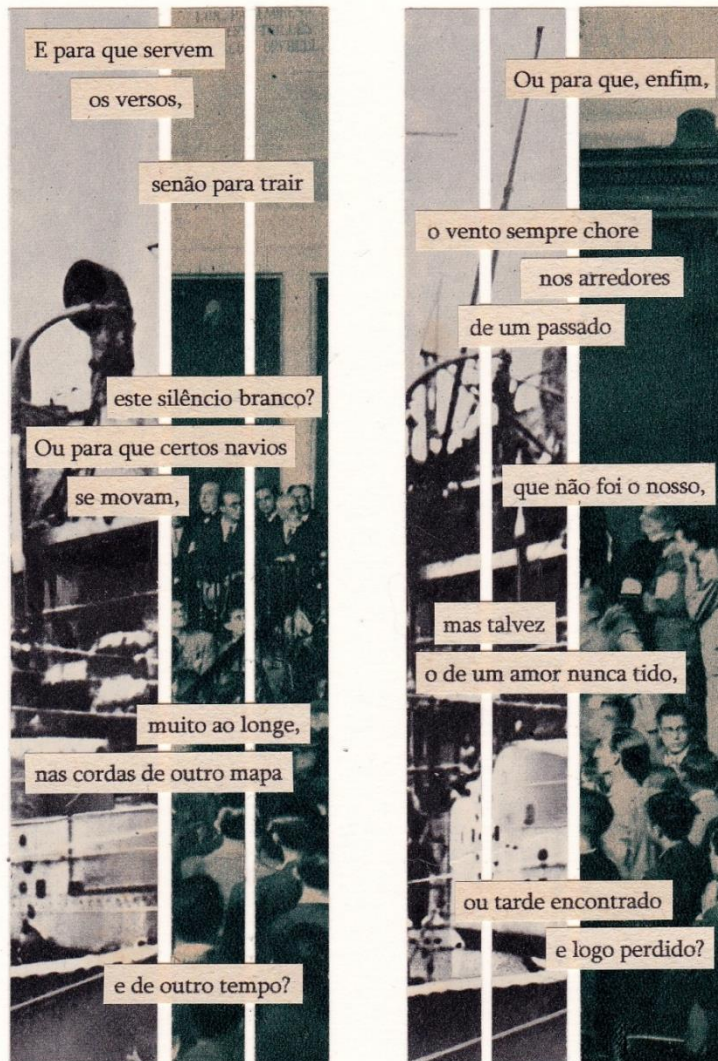
“Mute swan” é o exemplo emblemático na poesia daquilo que a Física contemporânea tem qualificado como o “vazio fecundante”, e que Michel Cassé resumiu nos seguintes termos, propondo que existem “duas maneiras de pintar o vazio: vê-lo como geometria ou vê-lo como flor”:

Diremos do vazio [...] que ele é *o estado minimal de ser*, o estado de energia mínima do sistema de campos que constitui o mundo, o espaço sereno, o repouso invisível dos campos. As suas excitações são as partículas de que são feitas as nuvens, as estrelas, e os homens [e os poemas]. [...] damo-nos assim a liberdade de considerar que a energia minimal do vazio não é forçosamente nula, o que significa atribuir-lhe um conteúdo. E afectando-lhe uma energia não nula, damos-lhe uma hipótese de evoluir. Cosmos de que todas as excitações maiores teriam sido retiradas, o vazio não é a morte, nem a ausência, nem poderia ser assimilado ao nada. Ele aparece, pelo contrário, como um meio fluorescente, sede e propagador de acção, uma estrutura que determina as propriedades da matéria que ela acolhe como uma vila acolhe os seus habitantes. (Cassé 1993: 167-168; trad. minha)

Para aquilo que mais particularmente nos interessa, importa talvez acrescentar que a estratégia de Rui Pires Cabral em “Mute swan”, similar às de John Cage em *4'33* ou de João César Monteiro em *Branca de Neve*, se por um lado demonstra a natureza verbivocovisual da poesia ao fazer equivaler a supressão do discurso à página em branco (isto é: ao cisne branco, “pour fêter sa blancheur qu’il admire”, como em Mallarmé) e a página em branco ao silêncio (literalizando o “mute swan”), por outro lado, não menos importante, demonstra a potencialidade pregnante do *fundo* sobre que habitualmente o poema se inscreve, dando visibilidade e materialidade a esse fundo, e provocando assim uma inevitável indistinção entre o valor significativo da página e o do texto (“À l’heure où toute forme est un spectre confus”, permanecendo a significação “entre dois firmamentos”): gesto semiológico que, em última instância, virá a estar na base da composição material dos poemas-colagem dos livros mais recentes.

Ou seja: preservar esse “vazio fecundante” que na poesia o silêncio ou o branco da página representam, como acontece em “Mute swan”, equivale a conferir estatuto de signo ao que habitualmente é da ordem do “não-signo”, já que “o vazio é vazio *de* qualquer coisa tal como a consciência é consciência *de* alguma coisa” (Ezquerro 2010). “E para que servem /

os versos / senão para trair / este silêncio branco?”, lemos numa das colagens da série “Desenganos”:

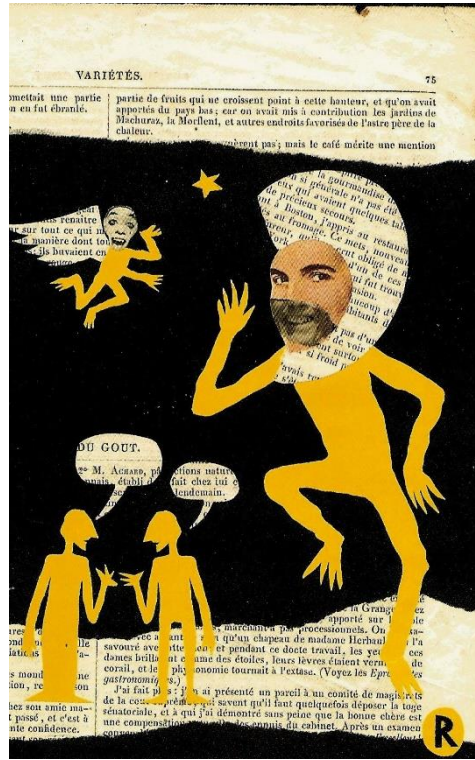


(Cabral 2014a: 143)

Como evidenciou Milagros Ezquerro na sua problematização dos processos textuais de hibridização fecunda, nesta perspectiva “o branco textual não seria aquele fundo neutro, indiscriminado, insignificante, que temos o hábito de considerar, ou de nem sequer considerar, mas um campo [...] de virtualidades em que são susceptíveis de tomar forma todos os tipos de sistemas de significação”, como de resto bem sabia Mallarmé (Ezquerro 2010: 8; trad. minha).

Chegados aqui, em que medida é que tal processo nos poderá ajudar numa melhor compreensão destes livros-objecto que compõem a fase mais recente da produção de Rui Pires Cabral? Desde logo, a partir de uma premissa que está na base do processo de colagem tal como historicamente ele se desenvolveu no campo das artes plásticas a partir do método dos *papiers collés* praticado por Picasso e Braque e prolongados nos *merz* de Kurt Schwitters: num plano imediato, o que a *collage* veio alterar na composição do quadro foi justamente a correlação entre a forma e o fundo, ou entre a figura e o fundo, conforme sublinhou Rosalind Krauss no seu importante ensaio “In the name of Picasso”: “se uma das estratégias formais que se desenvolve a partir da colagem”, assinala Krauss, “é a insistência na reversibilidade figura/fundo e a transposição contínua entre a forma negativa e a positiva, este recurso formal deriva do comando pela colagem da estrutura de significação”; assim, estamos perante “uma superfície que é a imagem da superfície erradicada. É esta erradicação da superfície original e a reconstituição dela através da figura da sua própria ausência que é o termo principal de toda a condição da colagem como um sistema de significantes” (Krauss 1981: 16; trad. minha)<sup>2</sup>. Quer dizer, o que está em causa são os limites da iconicidade, motivo pelo qual Picasso e Cocteau defenderão que na *collage* se trata, já não de um *trompe l’oeil* mas de um *trompe l’esprit*<sup>3</sup>. Uma vista de olhos muito rápida sobre as três colagens que Rui Pires Cabral publicou no seu site (<http://poema-colagem.tumblr.com/>) com a data de 1994 – ano de publicação de *Geografia das Estações*, que figura actualmente como o primeiro livro da obra poética – permitir-nos-á constatar facilmente que o próprio Autor começou por criar colagens claramente inscritas numa tradição plástica, e não poética. *Cobra* e *O Céu não nos pertencerá* são duas colagens entre a tradição cubista e a *dada* de inclinações expressionistas, em que a inserção de um objecto verbal corresponde apenas ao gesto do recorte e da colagem de um material pré-existente e discursivamente mutilado em virtude desse gesto;





Retrato de D, por outro lado, sem qualquer elemento verbal, é uma colagem inscrita na tradição da arte pop, onde se poderia até entrever o correlato plástico das referências musicais que encontramos nos primeiros livros do poeta, num procedimento técnico que virá a ter um aprofundamento bastante evidente dez anos depois, na série *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias*.





Ora, se a tradição plástica da *collage* parece ser um processo relativamente simples de reconstituir, mediante a sistematização histórica de uma linhagem que, partindo do cubismo, passará pelas expressões *dada* e surrealista, para sofrer uma transformação sócio-crítica na cultura *pop* dos anos 60, o mesmo não se poderá dizer da colagem entendida em termos literários, cuja história e conceitos teórico-críticos parecem ser bem mais complicados de estabilizar. Curiosamente, até nesta matéria a distância entre a narrativa e a lírica tende a agudizar-se e a agravar-se: qualquer estudo que se ocupe do conceito de “colagem narrativa” dará como exemplos as obras matriciais de Max Ernst, e prosseguirá, no caso português, aludindo aos trabalhos de Alexandre O’Neill em *A Ampola Miraculosa* ou de Mário Henrique Leiria em obras menos conhecidas, o que significa que “colagem narrativa” implica sempre a consideração de objectos produzidos a partir de um processo de combinação medial do texto e da imagem (pictórica ou fotográfica, como no caso especial dos *photo-romans*) que se associam em virtude de uma mútua organização sequencial; pelo contrário, a maior parte dos estudos que procuram reflectir sobre a historicidade e o escopo daquilo a que poderíamos chamar a “colagem poética”, desde as reflexões fundadoras de Louis Aragon, tendem a circunscrever-se a objectos *única e exclusivamente* verbais – validados pela prática artística das “palavras coladas” que excluem da colagem discursiva a

verdadeira colagem matérica –, de origem assinalável na obra de Lautréamont<sup>4</sup>, nos poemas-conversação de Apollinaire ou nos poemas-elásticos de Blaise Cendrars, nas “tavole paroliberi” do Futurismo de Marinetti ou nas composições modernistas de T. S. Eliot e Ezra Pound, e com prolongamento significativo nas experiências efectivas e materiais de colagem de fragmentos de textos levadas a cabo pelos *dada* e surrealistas (com destaque para Tristan Tzara e André Breton<sup>5</sup> e, no caso português, para Mário Cesariny de Vasconcelos<sup>6</sup> ou, num outro contexto, Alberto Pimenta e António Aragão), bem como na técnica de *cut-up* teorizada e praticada por Brian Gysin e William Burroughs nos anos 50-60.

Quer isto dizer que a maior parte das reflexões em torno da noção de *colagem* entendida poeticamente acabam por a confundir com a *montagem*, mas sobretudo por se debruçar sobre o mecanismo intertextual da *citação* (e até do plágio), o que se torna ainda mais evidente quando lemos o primeiro capítulo da conhecida obra de Antoine Compagnon sobre o “trabalho da citação”, precisamente intitulado “Tesoura e cola”. Ora, este entendimento tem consequências decisivas no modo como a colagem poética assim se distancia do essencial da colagem plástica (ou *collage*), pois há que pensar que, como assinalou com toda a pertinência Gilles Dumoulin no seguimento das considerações decisivas de Louis Aragon<sup>7</sup>, ao sublinhar que “lá onde a colagem pictural libertava a pintura de si mesma [...], ao integrar [...] materiais estética e semiologicamente heterogêneos à tradicional ‘pintura a óleo’”, *a colagem poética circunscrita à citação como prática intertextual não liberta a poesia de si mesma* (Dumoulin 2012: 11; trad. minha).

Este é sem dúvida o trabalho de respigador e de reciclagem que Rui Pires Cabral assume em todas as notas peritextuais que acompanham os livros aqui em causa, ao declarar (como de resto havia já feito em *Oráculos de Cabeceira*), que se apropriou de fragmentos de textos de obras tão díspares e improváveis quanto as de Stevenson e Jules Verne ou a 'NOVA GRAMMATICA DA LINGUA INGLEZA, ou A ARTE DE FALLAR E ESCREVER COM PROPRIEDADE E CORRECÇÃO O IDIOMA INGLEZ' (de Agostinho Neri da Silva, Nova Officina de João Rodrigues Neves, Lisboa, 1809). Neste aspecto, a natureza das relações intertextuais que Pires Cabral estabelece orienta-se toda no sentido da assunção do estatuto do “génio não-original” (e também não-intencional) que, segundo a análise recente de Marjorie Perloff no seu estudo *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New*



*Century*, seria o grande traço característico da criação poética da actualidade, fundada no princípio aparentemente anti-poundiano do “make it (not) new” – isto é, do *ready-made* convertido em *ready-written* –, o que explica que haja alguns críticos que perspectivam a *colagem* como um procedimento moderno de significação ou “genes” pós-modernos (cf. Perloff 2010)<sup>8</sup>. Na verdade, como explicitou ainda Dumoulin, “lá onde a citação reenvia de forma mais ou menos explícita no seu uso [...] ao autor e ao texto, a ‘colagem’ pelo contrário desestrutura ou reagencia a noção de autor como referente – ou referência – do texto, e a do texto enquanto unicidade e homogeneidade, superfície lisa de inscrição da subjectividade” (*op. cit.*: 16; trad. minha)<sup>9</sup>. Naturalmente, esta muito específica morte do Autor adquire ainda outros contornos quando o processo de selecção dos recortes textuais que entram na composição da colagem é assumidamente aleatório, ou “ao acaso”, como acontece com Rui Pires Cabral no caso de *Oráculos de Cabeceira*, ou em algumas colagens em que tal procedimento criativo parece ser a base da própria composição.



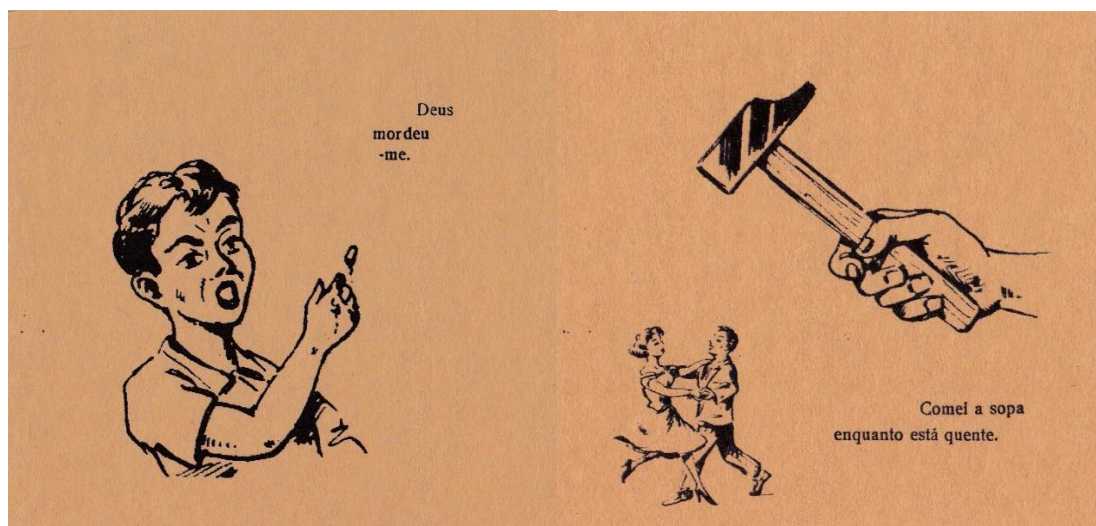
*Hunting for poems on the kitchen table*

Por outro lado, a assunção de que “recortar é viver”, ou de que “recortar é escrever”, faz também vincular o acto criativo ao acto crítico mais originário tal como o entendia Barthes ao lembrar que a função medieval do *compiler* implicava já uma estratégia de



deformação textual assente apenas na citação e na segmentação que, segundo ele, são os actos primordiais de criação de um novo inteligível. Montaigne anunciou-o declaradamente no seu ensaio *De La Physionomie*, Benjamin demonstrou-o bem nas suas *Passagens*, Pedro Eiras tem-no demonstrado também em colagens críticas como a recente “Ah, a eterna mania das citações!”, publicada na Revista *ESC:ALA*.

Mas não podemos esquecer ou ignorar aquilo que, no panorama poético e artístico da literatura portuguesa, marca a singularidade absoluta da obra recente deste Rui-mãos-de-tesoura: nele, o conceito de “poema-colagem” não remete nunca para um objecto apenas verbal, porquanto o processo de *colagem* preserva a sua significação mais primitiva, que pressupõe a reunião num mesmo objecto artístico de elementos heterogéneos de proveniências díspares, em termos propriamente materiais: isto é, como nas colagens de Picasso e de Braque, mas com implicações bastante distintas, os poemas-colagem de Rui Pires Cabral compõem-se com base numa relação de *combinação medial* onde por vezes quase poderíamos entrever uma espécie de reformulação contemporânea do *emblema* humanista já revisto também pelos processos de legendagem surrealista, como fica bastante óbvio num livro como *Elsewhere/Alhures* ou nas últimas publicações do Autor no seu site, sob o título *Gramática Ilustrada da Língua Portuguesa*.



Acontece porém que esta estratégia de combinação medial ou de *ekphrasis* completiva<sup>10</sup>, solicitando uma leitura sinóptica, apesar de poder ser unificada com base no

conceito e na prática da *colagem*, não deixa de suscitar problemas críticos e epistemológicos bastante complexos, uma vez que as expressões que tais colagens assumem não são todas da mesma natureza. Notemos apenas, para abreviar o estado aberto desta arte, o seguinte:

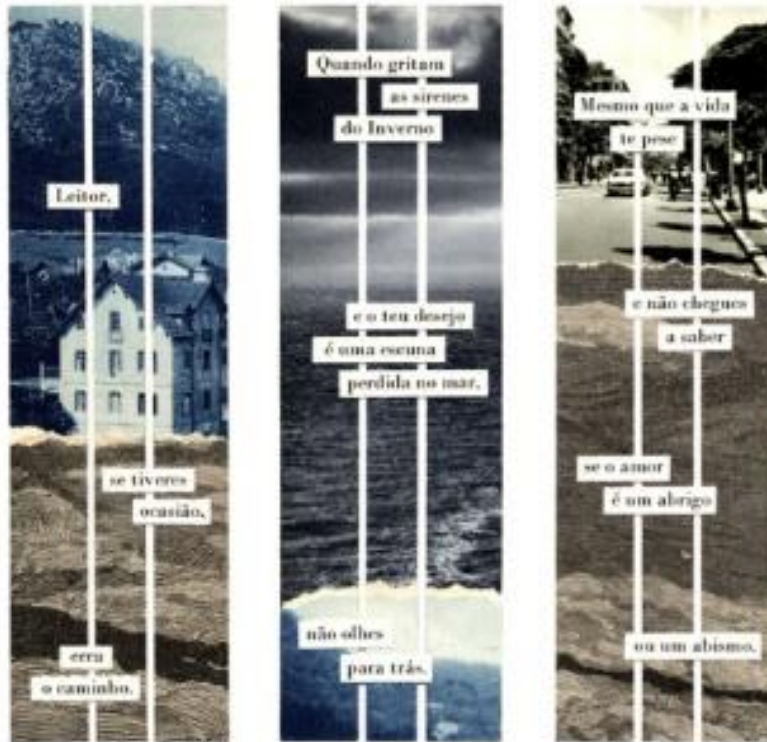
-- as três secções de *Biblioteca dos Rapazes* exigem uma competência de leitura que terá de associar alguns princípios próprios da colagem narrativa a mecanismos compositivos do campo da banda desenhada<sup>11</sup>, conduzindo a uma meditação aprofundada sobre os limites do conceito de *novela gráfica* e da sua possível aplicabilidade ao domínio da poesia (com dificuldades acrescidas, uma vez que falar em “poesia gráfica” implica necessariamente, para lá do aparente pleonasma que a própria estrofe ou o verso denunciam, aludir a uma organização gráfica da própria matéria verbal, como no âmbito da poesia concreta ou experimental);

-- já o volume *Álbum* desencadeia, a partir do próprio título, uma relação de legibilidade que pressupõe estratégias aproximadas da *folagem* e do *photo-roman* ou *roman-photo* (mais uma vez, tendo que ser pensado à luz da prática poética, o que obriga a uma problematização terminológica também bastante complexa), bem como a revitalização de uma tradição que remonta aos livros modernistas de *foto-poesia* de Maiakowsky e outros<sup>12</sup>, relação essa que se agudiza e dificulta com o fragmentarismo das imagens fotográficas em *Oh! LUSITANIA*, onde o processo de *folagem* parece ser dominante;

-- as imagens quebradas de *Broken*, por sua vez, com os seus buracos e espaços negros, vêm sintetizar todas estas inclinações e ainda reforçar o carácter de *inacabamento* próprio da colagem que *Stardust* mais do que todos evidencia, o que significa, do ponto de vista crítico, uma multiplicação tão rica quanto complexa dos problemas envolvidos na abordagem rigorosa da obra no seu novo lirismo, assim como na consideração das fronteiras da sua sintaxe visual: “O truque da colagem consiste... em nunca suprimir inteiramente a alteridade desses elementos reunificados numa composição temporária”, lê-se no Manifesto do Grupo Um, de 1978 (*apud* Perloff 1986: 49).

Em certa medida, as questões que se colocam são bastante próximas das que W. J. T. Mitchell assumiu terem-no perturbado ao equacionar o valor artístico da obra de William Blake: “a minha própria evolução”, confidenciou o autor de *Picture Theory*, “foi inicialmente estimulada, não por um qualquer imperativo abstracto ou teórico, mas pelas necessidades concretas que implicava o estudo da obra de William Blake, pintor, poeta e gravador cuja arte compósita da ‘impressão iluminada’ exige que se pense para lá das fronteiras entre palavra e imagem, entre literatura e artes visuais” (Mitchell 2009: 3; trad. minha). Acresce que as colagens de Rui Pires Cabral interferem de um modo bastante decisivo na própria história da *colagem* na sua relação com o mundo e com o problema da *representação*, dado que Pires Cabral não opera, como fizeram os vanguardistas do início do século XX, com base na inserção na obra de elementos ou objectos do mundo real<sup>13</sup>, mas, pelo contrário, mais aproximado de Max Ernst na leitura de Aragon<sup>14</sup>, a partir da reconfiguração e do reengenhamento de materiais já originariamente representativos, como os textos e as fotografias. Neste sentido, parece ainda bastante pertinente e rentável do ponto de vista crítico equacionar a composição multimodal destes objectos à luz de certos procedimentos cinematográficos que jogam com o grau e a natureza da presença de um enunciado verbal numa imagem, conferindo à combinação medial uma verdadeira integração constitutiva: o *intratítulo*, inscrição verbal que pertence ao mundo ficcional, e que nesse sentido pode ser lido tanto pelo espectador quanto pela personagem; o *sobretítulo*, texto escrito sobre a imagem que emana da diegese mas é totalmente inacessível, na sua matéria e na sua forma, aos protagonistas (cf. Dubois 1999: *passim*).

Para terminar, apenas uma consideração: tenho algumas dúvidas que o neologismo “lisual”, proposto por autores como David Gullentops e Jean-Pierre Bobillot, seja o conceito operatório mais indicado para a abordagem crítica renovada de criações como estas de Rui Pires Cabral. Mas não tenho dúvidas nenhuma que, quando W. J. T. Mitchell criou o conceito de *imagemtexto*, levando a cabo uma colagem verbal de significação crítica, estaria certamente a pensar em poemas-colagem como estes de Rui Pires Cabral: objectos onde imagem e texto não entram em ruptura, nem sequer em relação, mas sim em síntese.<sup>15</sup> Objectos, em suma, que forçam o leitor a errar o caminho, sempre sem saber se aqui a colagem é para a poesia “um abrigo, ou um abismo” (Cabral 2012: 13).



## Bibliografia

- Aa. Vv. (1989), *Collage: Critical Views*, ed. Katherine Hoffman, Ann Arbor, UMI Press.
- Aa. Vv. (2012), *The Future of Text and Image: Collected Essays on Literary and Visual Conjunctions*, ed. Ofra Amihay e Lauren Walsh, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- Aragão, António (1964), "Poesia encontrada", *Cadernos da Poesia Experimental*, 1, Lisboa, Ed. Autor.
- Aragon, Louis (1965), *Les Collages*, Paris: Hermann.
- Baetens, Jan (2008), "Of graphic novels and minor cultures: the fréon collective", *Yale French Studies*, 114, Writing and the Image Today: 95-115.
- Bobillot, Jean-Pierre (1998), "Du visuel au littéral: quelques propositions", in Aa. Vv., *Poésure et Peintrie*, Marseille, Musées de Marseille.
- Breton, André (1969), *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Moraes Editores.
- Brockelman, Thomas P. (2001), *The Frame and the Mirror: On Collage and the Postmodern*, Evanston, Northwestern University Press.
- Bürger, Peter (1993), *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega.
- Cabral, Rui Pires (2012), *Biblioteca dos Rapazes*, Lisboa, Pianola.
- (2013a), *Álbum*, Lisboa, Nenhures.
- (2013b), *Broken*, Lisboa, Paralelo W.
- (2013c), *Stardust*, Lisboa, Nenhures.
- (2014a), "Desenganos", *Colóquio/Letras*, 185, Lisboa, Janeiro.
- (2014b), *Oh! LUSITANIA*, Lisboa, Paralelo W.
- (2015), *Elsewhere/Alhures*, Vila Real/Lisboa, (não) edições.
- (2015), *Morada*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Cassé, Michel (1993), *Du Vide et de la Création*, Paris, Odile Jacob.

Cocteau, Jean (1926), *Le Rappel à l'Ordre*, Paris, Librairie Stock.

Compagnon, Antoine (1979), *La Seconde Main ou Le Travail de la Citation*, Paris, Seuil.

Dubois, Philippe (1999), "L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20", in *Figure, Figural*, dir. François Aubral e Dominique Château, Paris, L'Harmattan: 245-273.

Dumoulin, Gilles (2012), *Du Collage au Cut-Up (1912-1959): Procédures de Collage et Formes de Transmédiation dans la Poésie d'Avant-Garde*, Grenoble: Université de Grenoble.

Eiras, Pedro (2014), "Ah, a eterna mania das citações", *ESC:ALA*, 2, Junho. URL: <https://escalanarede.com/2014/10/06/ah-a-eterna-mania-das-citacoes/>

Evans, David (ed.) (2009), *Appropriation*, Whitechapel, Documents of Contemporary Art.

Ezquerro, Milagros (2010), "De l'hybridation féconde", *Cahiers de Narratologie*, 18. URL: <http://narratologie.revues.org/6005>

Gullentops, David (2001), *Poétique du Lisuel*, Paris, Editions Paris-Méditerranée.

Krauss, Rosalind (1981), "In the Name of Picasso", *October*, vol. 16: Art World Follies: 5-22.

Lautréamont, Isidore Ducasse, Comte de (1973), *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard.

Lima, Sergio (2016), *O Rasgo Absoluto*, Coimbra, Debut sur l'Oeuf.

Lopes, Silvina Rodrigues (1994), *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Cosmos.

Mitchell, W. J. T. (2009), "Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias", *Perspective*, 3. URL: <http://perspective.revues.org/1301>

Montémont, Véronique (2008), "Dites voir (sur l'ekphrasis)", in Aa. Vv., *Littérature et Photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 455-472.

Moura, Pedro (2013), «*Biblioteca dos Rapazes*, Rui Pires Cabral», *Cadeirão Voltaire*. URL: <https://cadeiraovoltaire.wordpress.com/2013/02/17/visitas-no-cadeirao-8/>

Perloff, Marjorie (1986), *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press.

Perloff, Marjorie (1998), "Collage and poetry", in *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 1, ed. Michael Kelly, New York, Oxford University Press.



Perloff, Marjorie (2010), *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago: The University of Chicago Press.

Pimenta, Tamy de Macedo (2015), "Apropriação e indeterminação na poesia de Rui Pires Cabral: da memória pessoal à 'inspiração mais material possível'", *Cadernos de Letras da UFF: Dossiê Literaturas de Língua Portuguesa em Diálogo*, 50: 219-237.

Rajewsky, Irina O. (2005), "Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality", *Intermédialités: Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 6: Remédier / Remediation (dir. Philippe Despoix et Yvonne Spielmann): 43-64.

Santos, Hugo Pinto (2014), "Algures numa enseada do verdadeiro mundo já nos esperava ninguém", *Público: Ípsilon*, Lisboa, 8 de Janeiro.

Wescher, H. (1976), *La Historia del Collage: Del Cubismo a la Actualidad*, Barcelona, Gustavo Gili.

**Joana Matos Frias** é Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto — onde se doutorou em 2006 com a dissertação *Retórica da Imagem e Poética Imagista na Poesia de Ruy Cinatti* —, membro do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, membro da Direcção da Sociedade Portuguesa de Retórica, investigadora da rede internacional LyraCompoetics e colaboradora do grupo «Poesia e Contemporaneidade» (Universidade Federal Fluminense). Autora do livro *O Erro de Hamlet: Poesia e Dialética em Murilo Mendes* (7letras, 2001) — com que venceu o Prémio de Ensaio Murilo Mendes —, responsável pela antologia de poemas de Ana Cristina César *Um Beijo que Tivesse um*

*Blue* (Quasi, 2005), co-responsável (com Luís Adriano Carlos) pela edição fac-similada dos *Cadernos de Poesia* (Campo das Letras, 2005), e (com Rosa Maria Martelo e Luís Miguel Queirós) pela antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim, 2010). Tem publicado ensaios no campo da Poesia Portuguesa e da Poesia Brasileira modernas e contemporâneas — privilegiando as correlações entre a poesia, a pintura, a fotografia e o cinema —, e a sua actividade crítica tem-se repartido por autores como Ronald de Carvalho, Cecília Meireles, C. Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Murilo Mendes, J. Cabral de Melo Neto, Adélia Prado, Ana Cristina Cesar, Angélica Freitas, Marília Garcia, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, José Régio, José Gomes Ferreira, Eugénio de Andrade, Vergílio Ferreira, Nuno Guimarães, Ruy Belo, Fiama Hasse Pais Brandão, Armando Silva Carvalho, António Franco Alexandre, Manuel António Pina, Daniel Faria, Vasco Gato, Rui Pires Cabral e José Miguel Silva. Em 2014-2015, publicou as colectâneas de ensaios *Repto*, *Rapto* e *Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português*.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Como sublinhou já Hugo Pinto Santos: “Nos poemas de *Broken*, Rui Pires Cabral volta a pôr em jogo essa ‘questão/ simplesmente topográfica’ (*A Super-Realidade*, Língua Morta) que tantos dos seus livros replicam — *Capitais da Solidão* (Teatro de Vila Real, 2006) seria apenas o exemplo mais óbvio, mas há rastos luminosos em livros como *Praças e Quintais* (Averno, 2003), para nada repetir sobre o já referido *Música Antológica e Onze Cidades*” (Santos 2014: s/p).

<sup>2</sup> Perloff (1998: s/p): “collage subverts all conventional figure-ground relationships, it generally being unclear whether item A is on top of item B or behind it or whether the two coexist in the shallow space which is the ‘picture’”.



---

<sup>3</sup> N.B. Cocteau (1926 :117): "Voici enfin la ressemblance et non le trompe-l'œil, le trompe-l'esprit après la déformation qui gêne notre regard".

<sup>4</sup> N.B. Lautréamont na segunda parte das suas *Poesias*, em versos revisitados por Aragon, que neles vê toda a "moral da colagem": "Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste" (Lautréamont 1973: 306; cf. Aragon 1965: 59).

<sup>5</sup> N.B. André Breton, no Manifesto do Surrealismo de 1924: «Les papiers collés de Picasso et de Braque ont même valeur que l'introduction d'un lieu commun dans un développement littéraire du style le plus châtié. Il est même permis d'intituler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux».

<sup>6</sup> Cf. Mário Cesariny, *Uma Combinação Perfeita*, Lisboa, Prates, 1995.

<sup>7</sup> Louis Aragon, "Collages dans le roman et dans le film" (1965): "[...] à partir du moment où nous considérons l'existence de collages dans un art non-plastique, le poème, le roman, de l'alphabet signé à une lettre ramassée dans la rue, nous sommes fatalement amenés à confondre collage et citation, à nommer *collage* le fait de plaquer dans ce que j'écris ce qu'un autre écrivit, ou tout texte tiré de la vie courante, réclame, inscription murale, article de journal, etc... [...] Si je préfère l'appellation de collage à celle de citation, c'est que l'introduction de la pensée d'un autre, d'une pensée déjà formulée, dans ce que j'écris, prend ici, non plus valeur de reflet, mais d'acte conscient, de démarche décidée, pour aller de ce point d'où je pars, qui était le point d'arrivée d'un autre".

<sup>8</sup> Cf. Kim Levin in *Collage: Critical Views* (1989: xix): "From our vantage point near the end of the century we can now begin to see that collage has all along carried postmodern genes. Pieced together with byproducts from the modern world, collage — the most literally materialistic of mediums — has always contained information that pointed beyond modernism. The germs of appropriation and simulation can be found in the earliest recycled scraps of Cubist collages"; cf. Thomas P. Brockelman, *The Frame and the Mirror: On Collage and the Postmodern*.

<sup>9</sup> Na síntese de Gilles Dumoulin: "Le collage rejoint, sur le plan littéraire, une forme de *ready-written*: l'appropriation d'un texte 'déjà écrit', sans autre modification – si ce n'est que dans ce cas il ne s'agit pas d'un texte, mais d'un alphabet, d'un objet linguistique représentant les éléments de première articulation auxquels on accorde un poids symbolique, s'attachant plus à la valeur sémiotique de l'objet, qu'à sa sémantique. A la différence de la citation qui établit une relation binaire entre deux textes et deux auteurs, selon divers degrés d'intertextualité et de références induisant une reconnaissance du style et de l'autorité – y compris dans la démarche 'carnavalesque' de la parodie (Genette) – le collage, dans une pratique proprement révolutionnaire, efface l'importance de l'auteur (cité ou citant) et accorde à tout objet discursif, de fait, le statut de littéarité. D'autre part, la technique du collage place le texte dans un fonctionnement essentiellement polyphonique,

---

déstructurant le 'sujet' (l'auteur comme subjectivité) comme origine du sens et maîtrise du discours: le collage n'établit plus un lien d'autorité (dans tous les ordres du diagramme: de l'auteur au texte, comme d'auteur à auteur ou de texte à texte), mais accentue le travail d'agencement de différents discours" (Dumoulin 2012: 17).

<sup>10</sup> De acordo com a proposta de Véronique Montémont no ensaio "Dites voir (sur l'ekphrasis)" (2008), onde distingue a *ekphrasis* substitutiva (sem suporte iconográfico) da *ekphrasis* completiva (complemento do suporte iconográfico).

<sup>11</sup> N.B. Pedro Moura (2013): "Cada uma dessas tiras apresenta linhas no seu interior, transformando-as em três tiras menores no interior da 'estrofe', como se se tratassem de versos (se bem que o papel dos sulcos esteja a ser preenchido, com mais propriedade, por esses espaços em branco, que poderão fazer-nos recordar o espaço intervinheta, mas não por isso menos construtor de significado, da banda desenhada, que também atravessa esta *Biblioteca*".

<sup>12</sup> Cf. sobretudo, de Mayakovsky e Rodchenko's, *About This*, de 1923; de Nezval e Teige, *Alphabet*, de 1926; e o inédito de Mayakovsky e Rozhkov *To the Workers of Kursk*, de 1924-1927.

<sup>13</sup> N.B. Aragon: "L'histoire des collages sans doute n'est pas celle du réalisme: mais l'histoire du réalisme ne pourra demain s'écrire sans celle des collages. En ceci, reside ma perfidie" (1965: 149). E Marjorie Perloff (2010: 49): "each element in the collage has a dual function: it refers to an external reality even as its compositional thrust is to undercut the very referentiality it seems to assert".

<sup>14</sup> "Chez Max Ernst, il en va tout autrement. Les éléments qu'il emprunte sont surtout des éléments dessinés, et c'est au dessin que le collage supplée le plus souvent. Le collage devient ici un procédé poétique, parfaitement opposable dans ses fins au collage cubiste dont l'intention est purement réaliste. Max Ernst emprunte ses éléments surtout aux dessins imprimés, dessins de réclame, images de dictionnaire, images populaires, images de journaux. Il les incorpore si bien au tableau qu'on ne les soupçonne pas parfois, et que parfois au contraire tout semble collage, tant avec un art minutieux le peintre s'est appliqué à établir la continuité entre l'élément étranger et son oeuvre. Enfin la photographie lui fournit aussi des éléments sans précédents dans la peinture. Tous ces éléments serviront à Ernst pour en évoquer d'autres par un procédé absolument analogue à celui de l'image poétique" (Aragon 1965: 18).

<sup>15</sup> Cf. W. J. T. Mitchell, "Image X Text", Introdução a *The Future of Text and Image: Collected Essays on Literary and Visual Conjunctions* (2012: 1 ss.).



## Para o Sergio Lima, em Forma de Abraço

Manuel de Freitas

*Quando tem lugar encontros,  
chamamos de festa.*

SERGIO LIMA

De um modo talvez impróprio, poderíamos fazer recuar a estreita relação entre poesia e colagem a períodos ancestrais da história humana em que não havia ainda um sentido forte de autoria. Cabia a uma entidade colectiva, e não a um indivíduo – invenção romântica por excelência –, transmitir e acrescentar os textos que serviam de fundamento religioso, mágico ou poético a determinadas comunidades. Se entendermos a glosa como uma modalidade específica de colagem, encontramos-la também, com mestria e vigor, no legado trovadoresco, embora aí se fosse já evidenciando a importância do nome próprio. Outros exemplos de glosa/colagem, estes no domínio musical (mas nem por isso menos poéticos), são os que podemos observar nas várias missas do século XV que tomaram como mote a canção «L'Homme Armé» ou, já em pleno barroco, nas colagens em pauta que Johann Sebastian Bach fez de obras de Antonio Vivaldi. De resto, Carl Philipp Emanuel Bach, um dos filhos mais conhecidos de J.S. Bach, incorporou em obras suas (de música sacra, sobretudo) elementos claramente decalcados de composições do pai. Muito antes de Foucault, a morte

do autor era serenamente admitida em prol de um valor mais alto. Música, Deus, poesia - o que lhe quisermos chamar. Na verdade, só com o advento do romantismo se veio efectivamente a impor, enquanto delito estético, a noção de plágio. O que não impediu, aliás, Johannes Brahms de compor peças notáveis a partir de temas de J.S. Bach ou de Haendel.

\*

Se é inegável que sempre houve, em arte, uma certa tentação de colagem, convém precisar que esta só se tornou uma modalidade específica (nas artes plásticas, sobretudo) a partir de experiências como as de Kurt Schwitters ou Max Ernst. É a partir daí que a colagem (ou *collage*, mais exactamente) adquire uma autonomia e uma tradição próprias. Alguns anos mais tarde, o surrealismo – prolongando ousadias que Dadá já de algum modo anunciara – torna comum, e por vezes magnífico, esse outro exercício de colagem que é o *cadavre exquis*. De novo, uma experiência colectiva, sujeita à magia do acaso. Mas poderíamos ainda referir o *cut up* a que deu voz William S. Burroughs ou, e já em língua portuguesa, o modo exímio como Herberto Helder (a partir de *Húmus*, de Raul Brandão) ou Carlos de Oliveira (recorrendo a vários autores e inclusive a traduções/retraduções sequenciadas) nos legaram colagens poéticas memoráveis. Cite-se, deste último, o seguinte exercício de admiração:

RETRATO DO AUTOR POR CAMILO PESSANHA (colagem)

A cinza arrefeceu sobre o brasido  
das coisas não logradas ou perdidas:  
olhos turvos de lágrimas contidas,  
eu vi a luz em um país perdido.<sup>1</sup>

Não faltariam outros exemplos vizinhos desta prática, se pensássemos em poetas como Adília Lopes (embora aqui talvez se devesse falar de «descolagem»), João Miguel Fernandes Jorge ou José António Almeida<sup>2</sup>. Mas talvez seja melhor descolarmos agora um pouco da literatura, se acreditarmos – como Sergio Lima – que a *collage* é eminentemente poética (ou melhor: «a collage é a expressão plástica de uma imagem poética»<sup>3</sup>).

\*

Em 2015, no *Paralelo W*, teve lugar uma exposição de colagens/*collages* de artistas que têm um vínculo forte com a palavra, quer este se consolide através da edição, da poesia ou da tradução (quando não de todas estas práticas verbais em simultâneo): Helena (Hibou Gris) Nogueira-Silva, João Concha, Miguel de Carvalho, Ricardo Marques, Ricardo Tiago Moura, Rui Pires Cabral e Sónia Baptista. Sem que houvesse um conceito prévio ou determinante, o propósito era simplesmente deixar que as colagens pudessem ser uma linguagem tão livre e poética como as palavras que habitam, com intensidades diferentes, o quotidiano desses artistas que tiveram a gentileza de preferir um modesto primeiro andar da Baixa lisboeta às pompas do CCB. Não me podendo aqui deter em cada caso individual, gostaria de utilizar, quase alegoricamente, o exemplo de Rui Pires Cabral. Antes de se afirmar como poeta, Rui Pires Cabral experimentou a colagem, à qual recentemente voltou. Não se trata (perdoem a fácil provocação) de «voltar ao real», mas sim de poder sentir de novo o prazer do corte, a rugosidade dos materiais, a espessura definitiva da cola. Rui Pires Cabral reencontrou na colagem – ou no poema-colagem, se preferirmos – um outro vigor, quando talvez já lhe apetecesse pouco a poesia estritamente verbal. «A poesia não interessa», como nos é dito e redito a cada dia que passa. Mas não é bem assim: só a poesia interessa, esteticamente falando; pode é ser dita e feita de outra(s) maneira(s). Sem menosprezo dos outros intervenientes na exposição «5 x 7», o trabalho fértil e consistente de Rui Pires Cabral demonstra, de modo inequívoco, que um poeta pode não ficar refém da palavra para ser um grande poeta. E aí estão, a comprová-lo, livros como *Biblioteca dos Rapazes*, *Broken*, *Álbum*, *Oh! Lusitania* ou *Elsewhere* (editados, respectivamente, por Pianola, Paralelo W, Nenhures, Paralelo W e (Não) Edições, entre 2012 e 2015).

\*

Por mero acaso, ainda no *Paralelo W*, seguiu-se uma exposição individual de *collages* de Miguel de Carvalho, em quem poderíamos ver o exemplo diametralmente oposto do percurso de Rui Pires Cabral. Há muito praticante de *collages*<sup>4</sup>, Miguel de Carvalho tem-se

afirmado cada vez mais convincentemente enquanto poeta (no sentido verbal do termo). E criou uma coleção, única em Portugal, em que cada autor só pode publicar se for também responsável pela capa. Trata-se, pois, de uma modalidade extrema de colagem/completude entre poesia e imagem, e da condição *sine qua non* para publicar na Debout Sur L'Oeuf. E é de Sergio Lima, justamente, o último livro que a DSO editou. Para Sergio Lima, na esteira de André Breton, literatura e poesia são entidades distintas. Afirmou-o claramente, numa recente e memorável comunicação que fez no *Paralelo W*. Sintetizando: «a poesia faz-se com imagens, o verso com palavras». Concorde-se ou não, existe em Sergio Lima uma coerente e visceral teoria da linguagem. A recusa dos códigos dominantes – coercivos e verbais – só pode ser cumprida e afirmada pela efusão transgressora da imagem. «A arte é perversa», acrescentou, vive da provocação. Do rasgo. O resto é literatura, continuidade, negação do fulgor ou da *collage* no que estes têm de súbita e veemente interrupção do mundo.

Lisboa, 31 de Janeiro de 2016

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Carlos de Oliveira, *Trabalho Poético*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003: 139.

<sup>2</sup> Seria descabido enunciar aqui as várias modalidades de colagem/sabotagem presentes na obra de Adília Lopes, que têm em *Florbela Espanca espanca* (Lisboa, Black Sun, 1999) um momento cimeiro. Ao falar de «colagem» em João Miguel Fernandes Jorge, não penso apenas no modo como conjuga várias artes no seu discurso poético. Prefiro reportar-me a um livro como *O Roubador de Água* (Lisboa, Assírio & Alvim, 1981) e, em particular, ao poema «Entre Pessanha e Pavia» (pp. 86-88). José António Almeida, convém lembrar, é autor desta belíssima colagem intitulada «Camões, Pessanha e Campos»: «Debaixo de água, vê-se: Inês/posta em sossego, pedacinhos de ossos./Olha, aquele pobre rapazito:/o seu corpo é apenas o engaste/da cor verde de pequenininhas/pedras: ele tem os olhos de Inês.» (*O Rei de Sodoma e Algumas Palavras em Sua Homenagem*, Lisboa, Presença, 1993: 31).

<sup>3</sup> Sergio Lima, *O Rasgo Absoluto*, Coimbra, Debout Sur L'Oeuf, 2016: 79.

<sup>4</sup> Sobre o conceito de *collage* de Miguel de Carvalho, recomenda-se a leitura do texto introdutório de *No princípio não era o verbo* (Coimbra, Debout Sur L'Oeuf, 2015).





## Poesia-Colagem

**Rui Pires Cabral**

Esta aventura começou há quatro anos na cave da biblioteca pública de Vila Real, diante de uma pilha de livros «para abate». Reconheci quase de imediato alguns deles: eram os livros que tinha lido no início da adolescência, quer dizer, os mesmíssimos exemplares, pois dei realmente muito uso ao meu cartão de leitor da biblioteca durante os primeiros anos de liceu. Aqueles Júlios Vernes em edição popular, ilustrados por Benett, Riou e Neuville, de fita verde na lombada e com as marcas antigas de muitas leituras, muitas mãos. Estavam vincados, riscados, rasgados. Naturalmente, quis salvá-los, ainda sem saber ao certo que novo destino lhes poderia dar. E salvei, de facto, uma dezena deles. Esta primeira operação de resgate veio a resultar, meses mais tarde, na *Biblioteca dos Rapazes*, o primeiro livro de poesia-colagem que fiz.

Tornei-me desde então um cliente regular dos alfarrabistas de feira: os dos caixotes de refugo a 1€ a peça, os dos livros que já ninguém quer. Resgate, uma vez mais. E acaso. No início de um novo projecto, raramente procuro algo de predeterminado. Escolho de entre o que a sorte me traz às mãos – e as ideias (as melhores, pelo menos) surgem depois com a prática, durante o próprio processo de trabalho. Por vezes, o primeiro factor de atracção é a cor e a textura do papel, a qualidade da impressão, o estilo tipográfico. Outras vezes são os vestígios da vida anterior desses livros: datas e dedicatórias, sublinhados, papéis avulsos

escondidos entre as páginas. O caudal é fascinante, avassalador. Posso ilustrar o que digo com alguns dos títulos que tenho actualmente em cima e à volta da minha mesa de trabalho: *Entre Corais e Tubarões*, *As Drogas e a Mente*, *Simple Science* (delicadamente ilustrado por um tal L. R. Brightwell), *Nova Zelândia* (com gravuras a cores), *O Mistério do Quilómetro 196*, *Curso Elementar de Botânica*, *Les Moteurs* (fascículo da *Encyclopédie par l'image*), *Natação* (da Coleção Educativa), *O Homem do Rosto Escondido* (da Coleção Rififi), *A Pocket Book of Greek Art*, *La Nueva Técnica de los Negocios*, *This is Holland* (com belas fotografias a preto e branco), *Elementos de Desenho para os 1.º 2.º e 3.º Anos dos Liceus*, um número da *National Geographic* de 1979 e dois do *Século Ilustrado*, ambos de 1951... Matéria-prima verbal e visual das mais variadas natureza, idade e proveniência, que rasgo e combino para chegar a qualquer coisa nova em que palavra e imagem se iluminem reciprocamente, qualquer coisa inteira e coesa que só exista pela inter-relação dos seus elementos, por mais contrários ou incompatíveis que possam parecer à partida.

Sei que qualquer livro em prosa me pode dar um poema, se me dispuser a percorrer essa distância e a procurá-lo como deve ser (obviamente, não uso livros de poesia como fonte: isso seria como andar às voltas dentro do mesmo quarto, e o que importa aqui é a longa viagem, é chegar ao quarto da poesia a partir de um ponto muito distante). Folheio um livro e, mais cedo ou mais tarde, tropeço na frase ou expressão que é já o princípio do poema. O processo de escrita começou. Quando rigorosamente aplicado, é um método ao mesmo tempo restritivo e libertador – restritivo porque tenho de encontrar o poema dentro de um universo vocabular relativamente limitado; libertador porque esse universo está apesar de tudo cheio de surpresas e de possibilidades inesperadas, de associações que dificilmente ocorreriam de outro modo. Depois, os versos que encontro pedem-me uma certa atmosfera visual, um determinado tipo de imagens. Não se trata nunca da justaposição pela justaposição, ainda que os nexos nem sempre sejam claros ou imediatos. Com frequência faço o caminho inverso e escolho outros modos de escrita: as imagens chegam primeiro, compõem um certo ambiente e sugerem-me versos, que posso escrever de raiz ou desenvolver a partir de frases extraídas de fontes diversas. Por vezes, um recorte desprende-se de um maço de papéis, cai no chão – e no momento em que o apanho reconheço a

imagem necessária, essencial, que nem sequer procurava (*serendipity*). Outras vezes recorto uma figura que me parece feita à medida para o poema-colagem em curso, e depois descubro que a imagem certa está afinal no verso desse recorte. O acaso, uma vez mais. Os métodos de trabalho variam, o acaso é constante. De tal forma que, para rematar, talvez pudesse definir a poesia-colagem como uma tentativa de impor alguma ordem à matéria díspar que o acaso me dá, de lhe contrapor uma hipótese de sentido pessoal. Uma fórmula que, vendo bem, pode ser aplicada a muito do que fazemos, todos nós, cada um à sua maneira. Neste sentido demasiado geral, também lhe podia chamar simplesmente uma estratégia de sobrevivência. Mas, na verdade, prefiro não lhe chamar nada e deixá-la falar por si mesma.



## Escombros

**Raïssa de Góes**

Um velho livro esquecido na varanda da casa. A cidade, úmida, deixa a tarde parecer mais arrastada. O livro, agora, está encharcado. Umidade. Algumas de suas páginas colaram. Separo as páginas, mas elas rasgam. Uma gruda na outra e rasga. Umidade. A página transmutou-se em uma ruína de papel. Uma ruína bidimensional como cartazes acumulados e arrancados do muro.

Uma página passa a habitar a outra compondo uma imagem que não existia antes, as letras se interrompem, se misturam e fazem desenho, traço. Uma colagem, um objeto pictórico como um quadro de Braque.

\*\*\*

Ruínas. Há quem já ande cansado deste termo. Mas podemos nos aproximar de um outro modo da ruína, não somente com a análise distanciada, mas com o corpo. Diminuir as distâncias. Podemos nos aproximar como um pintor faz com seu quadro: olha de perto, se perde e se confunde com ele, mesmo sabendo que em algum momento terá que voltar a se afastar. Proponho um pensamento que não se separe do fazer. Produção de pensamento como ato. Quando o pintor trabalha, há uma dança que acontece, proponho essa dança, tentar fazer da produção de conhecimento algo vigoroso, vivo.

Gostaria de poder ver a ruína do ponto de vista de sua escala urbana, não uma fotografia, mas sua ocupação no espaço. Depois, pode-se tomar distância de novo, para mais uma vez aproximar-se. É preciso estabelecer uma dança, uma fisicalidade com o conceito. Afirmo, mas bem poderia não afirmar, bem poderia me desdizer. Não por mudar de opinião, mas por entender, enquanto escrevo, que esta pode ser apenas a minha maneira de estudar e desenvolver uma ideia. Talvez ela não seja necessária para mais ninguém. Pois bem, me desculpo, e recomeço.

\*\*\*

O que é um texto em ruínas? Um texto esburacado? Faltante? Falar em texto faltante quase sugere algo que pula de uma pedrinha a outra. Como criança faz escolhendo apenas uma cor da calçada para pisar. Mas não sei se seu sentido carrega a criança saltando pelas pedras, ou se foi a forma de dizer que me fez lembrar de *saltitante*.

Fragmentos. Uma escrita fragmentada como queria Walter Benjamin, como fez Walter Benjamin. Seria uma escrita de colagens? Talvez. Mas não de todo. Penso nos espaços vazios entre os pequenos escritos, o espaço entre os fragmentos. Há um respiro ali. Um silêncio. Onde estaria esse silêncio quando pensamos na colagem? É possível que esteja entre nós e o objeto. Pensava na colagem urbana, como de repente chamo as ruínas na e da cidade. Colagem urbana.

\*\*\*

Vou mudar um pouco a distância do objeto. Não diria mudar o ponto de vista porque não se trata de ponto de vista, mudá-lo deixaria ainda separados a vista e o visto. Vou tentar deslocar, modificar esse espaço entre o olhar e o ponto: a colagem. Pensar o olhar como um ato, um gesto. Olhar como quem come, dizia Clarice<sup>1</sup>, olhar, portanto, como quem toca. O olhar como um fazer. Chegar perto do ato da colagem, em seu fazer, sua lida. O fazer da linguagem.

Ruínas, essa arquitetura destruída e abandonada. Estamos no mesmo plano, nós e os restos urbanos. Ela, paisagem de cacos, aparece integrada ao seu entorno, uma colagem de rasgos como cartazes acumulados em uma estação de metrô. Uma intervenção na cidade.

Uma torre decadente ou uma antiga capela abandonada não estão deslocadas do espaço que as cerca. Fazem parte dele, uma intervenção que dobra o tempo, não foi erguida contemporaneamente, mas num passado turvo, e se torna permanência como destroço, sua permanência “apesar de tudo” é que provoca essa sensação de intervenção. Produzida pelo intempestivo, pelo tempo que irrompe, quase sem tempo.

Qual o tempo da ruína? O passado? Mas, no passado, a construção estava inteira. A ruína tem sua argamassa vinda do passado, mas é presente. Cria um paradoxo, um nó. Sua edificação do passado, não inteiramente demolida, resta como uma outra paisagem. Passa a configurar o espaço como uma intervenção contemporânea. Talvez seja uma criação na espessura do tempo, acontece do tempo ter espessura quando ele vira espaço.

Deixemos, pois, por ora, o tempo. Vamos apenas ocupar o espaço. Essa colagem arquitetônica, onde o escombros e a cidade criam uma imagem.

O muro da casa abandonada é pedaço de imagem interrompido e o derredor a completa, gerando, assim, uma terceira imagem na cidade.

A colagem no campo das artes visuais ganha força durante o Cubismo. Não irei me deter demasiado na questão da História da Arte, ela, a História, pode nos ajudar e até servir de guia em alguns momentos, mas não creio ser este um desses momentos. Como já nos mostrou Walter Benjamin e também Aby Warburg, essa grande narrativa dos fatos tende a amortecer e apaziguar a crítica possível sobre eles, os fatos. Poderia fazer também uma crítica ao termo: fato. Mas compreendamos da maneira mais simples; o ocorrido. Melhor: o gesto. Tentemos evitar a cronologia, sigamos o tempo dessas ruínas urbanas, esse tempo de dobras. Evoquemos os trabalhos dos cubistas para olharmos para seus gestos. O gesto do artista diante do processo de criação. Nos aproximemos, portanto, delicadamente, de seus braços, suas mãos. Nos esforcemos para pensar o objeto sem o pretenso distanciamento do crítico, mas fiquemos em silêncio respirando lentamente no cangote do artista.

Braque e Picasso, por exemplo, criam um espaço pictórico onde passam a figurar elementos que não vinham da pintura, mas já estavam prontos ao alcance das mãos dos



artistas. Folhas de jornal, letras de cartazes, barbantes, pregos, objetos variados colados sobre a tela. Esses objetos geram estranhamento, talvez impacto, algo da vida cotidiana deslocado para o espaço habituado da ilusão. É esse impacto que tento buscar, perseguir, para propiciar uma discussão aqui.

Não o impacto do “objeto real” no campo da pintura, outrora associado à ilusão, mas de dois contextos diferentes que colocados um ao lado do outro criam uma outra imagem ou narrativa. Estendo este conceito de colagem para as ruínas urbanas, para os restos deixados pela cidade. Caberia, então, a pergunta: como se pode perceber este alargamento do conceito?

\*\*\*

Casa vazia. Um filme. Um filme que no Brasil se chamou “Casa vazia”. Era coreano e foi feito em 2004, nele um homem entra nas casas vazias de pessoas que estejam fora da cidade. Vive um pouco nessa casa e depois vai embora, busca outra. Deixa alguma coisa fora do lugar, um pequeno rastro quase imperceptível. Alguns percebem, mas pensam ter sido autores de uma distração, ninguém desconfia que alguém entrou em sua casa. Uma mulher enredada por um casamento machista, passa suas tardes sozinha, quase um fantasma. Esse homem entra na casa onde perambula a mulher. Os dois se veem, os fantasmas se enxergam. Ele passa a viver ali, ela o vê e o marido não. É nesse homem fantasma que penso quando sugiro uma aproximação entre o olhar e o fazer do artista. Um passo leve, respiração controlada, silêncio. Então, acontece: ela (ação? obra?) nos olha de volta.

\*\*\*

Um dos modos de ver a edificação abandonada como parte da mesma superfície que o espaço que a rodeia é forçar a vista para o plano do desenho. A ruína, então, passa a formar uma colagem com a cidade que a cerca. Passa a fazer parte do espaço em torno, criando, ambos, um plano outro, uma outra imagem ou narrativa, como ocorre na colagem. Procuro pensar em ruínas bidimensionais. Ou, colocando de uma outra forma, ruínas pictóricas, aproximando ainda mais evidentemente este conceito do conceito de colagem.

O impacto suscitado pela colagem vem, não do choque, mas do ato mesmo da colagem. Não se trata de criar uma imagem que choca, mas de colocar lado a lado dois fragmentos, dois recortes ou rasgos e, desta aproximação, surge uma terceira imagem. O impacto seria o encontro desses recortes primeiros que produzem a imagem final da colagem. Existe, talvez, nesse processo uma abertura para o inesperado, para o acaso. São fragmentos de planos distintos (seja vida/arte ou escrita/imagem) colocados lado a lado, colocados em contato e esse “impacto” ou colisão de planos produz a imagem, ou a poesia, escrita etc.

O que tento propor aqui é mais uma vez o olhar voltado para esse resto, o que ficou no lado onde não se apresenta como linha de frente. O vazio do fragmento, antes, o negativo do fragmento.

\*\*\*

O álbum de família. As fotografias são retiradas do papel cartão. Restam marcas vazias, manchas retangulares. Uma marca de um objeto que esteve colado ali. Dessa mancha, pode-se saber uma história? Há narrativa?

A forma retangular aponta para um vazio, o álbum de família esburacado, a falta. Uma família se desfaz? Será? Os mortos carregam suas fotografias, será? Costumava-se dizer dos índios que eles não permitiam ser fotografados para não terem suas almas roubadas. Talvez os mortos carreguem suas almas com eles quando vão embora. O álbum de família vai sendo feito de manchas. O que contam essas manchas? Resta um tantinho de alma? Um esquecimento.

\*\*\*

Há algum tempo, vem habitando meu escopo de pesquisa a questão do esquecimento.

Não qualquer modo de esquecimento; não se trata, por exemplo, de sua forma patológica: a demência, que o faz tomar conta de tudo, de quase todo o sujeito.

O interesse da pesquisa é pensar o esquecimento como uma escrita, lugar comumente deixado à memória. Proponho pensar nesse díptico; memória e esquecimento, não como antagônicos, mas como fazendo parte de um mesmo conceito. Suas escritas não são coincidentes, mas habitam o mesmo espaço.

O esquecimento seria uma escrita da borracha, das marcas. Creio que aqueles que já desenharam ou mesmo escreveram qualquer nota usando um lápis, podem imaginar o que descrevo. Um pequeno recado escrito a lápis, um lapso gramatical ou um vocábulo mais apropriado nos faz apagar parte do bilhete e corrigi-lo. Ao fazermos isso, um resto de palavra sobra, não se apaga. A isto chamo escrita do esquecimento. (Neste momento no qual visualizaram o processo, permitam-se criar uma metáfora, talvez seja de ajuda à imaginação.) O que interessa aqui não é, portanto, a lembrança, não é o protagonismo da rememoração, ou a infidelidade da memória. Busco as marcas deixadas pela borracha, os traços falhos que o esquecimento produz. Como uma escrita. Venho buscando esta escrita feita de vazios e restos. Quase inexistente.

Procuro essas marcas daquilo que resta. Seja na cidade, seja nas narrativas silenciadas ou na história política apagada.

Apresento uma imagem de um projeto dessa pesquisa, que venho desenvolvendo nos campos acadêmico e artístico.

O esquecimento, como disse, é pensado como uma escrita. Escrita por meio de marcas, estas produzidas através da impressão de um corpo sobre outro. Impressão em seu sentido mais literal: a imagem que um corpo imprime sobre outro e que é vista quando resta apenas um dos corpos. Permanece o resto, a marca do toque. Um vazio onde ainda se vê vestígio, a escrita do esquecimento.

A série apresentada foi feita com imagens da cidade, um olhar para a arquitetura da cidade. Onde prédios, construções são erguidas e demolidas. O espaço urbano se mostra comprimido, prédios colados em prédios. Quando se dá uma espécie de reconfiguração desse espaço e um dos imóveis é demolido, resta sua marca naquele que permaneceu em pé. As fotografias são dessas marcas no prédio que permanece. O prédio “apagado” deixa um resíduo no prédio que continua erguido. Como uma ruína impressa, como uma colagem tomando o espaço urbano.



\*\*\*

O esquecimento nunca permite que a imagem vá realmente embora. Inscreve-se na ausência da fotografia. Pequenas ruínas. É o esquecimento da imagem no retrato perdido, a ausência do morto. O morto que está sem estar propriamente. Não se trata da lembrança. Posso me lembrar de meu avô morto e lembrar do dia no qual ele, sentado no sofá, conversava com meu primo. O abracei e ele pôs a mão sobre meu antebraço. Nos amávamos, meu avô e eu. Esta é uma lembrança e carrega todas as fantasias da memória. Mas não é disso que estou falando. Não é sobre lembranças ou memórias que escrevo. Mas sobre o que resta mesmo depois de apagado. O espaço negativo, a marca do que já fora ocupado.

\*\*\*

A seguir, colo neste, o texto que acompanha a série dessas fotografias da cidade. Série da qual a foto acima faz parte. A sequência de fotos aparece em um vídeo junto com o áudio desse texto que segue. Uma voz sussurra:

*Um caminho, como se faz? Houve um homem torto. As mãos eram tortas e também o seu joelho direito. Esse homem, certa vez, me levou por um caminho de areia no meio de um coqueiral. Depois, disse: vou sumir. Vou-me embora. E eu? Eu volto será? Será que consigo voltar? Não se aperreie, não. Se não souber acertar a volta, pergunte ao caminho que o caminho ensina.*

*O caminho já estava lá ou foi se fazendo ao longo do percurso? Traçado. Uma linha que se desenha no enquanto. Tempo de duração. O enquanto é tempo de duração, de percurso, de caminho.*

*Deixo o tempo e fico parada, à espreita no meio do traçado, do gesto. Nesse meu traçado, sigo com o olhar voltado para os vazios, os cantos onde já estive alguma coisa, algum corpo. Corpo sobre outro corpo. Gosto de olhar para onde ninguém se interessa mais. Lugares em abandono. Momentâneo abandono, não importa, não me importa o tempo, mas o canto.*

*Olhar como quem escuta. Escutar, do vazio, uma história. Uma voz.*

*Uma voz que escuta. Sim, escuta. Um toque. Dois corpos e o contato. Dois corpos, duas mulheres. Vocês se lembram das duas mulheres numa casa perto do mar e do frio? Isoladas. Não é invenção minha, não. Dois corpos, um fazendo pressão sobre o outro. Impressão. Contato. Superfícies em contato.*

*Uma marca por contato. Escrita. Inscrita. O que é um contato? Um corpo afetado por outro corpo, o toque. A ligeira pressão, o peso, o beijo, o sexo, ou nada disso. Apenas um vazio de um corpo só, deixado de lado. Em pé ainda na cidade, deixado pra lá. Sozinho. Na sua pele de concreto, a marca de um abandono. O outro.*

NOTA

---

<sup>1</sup> Lispector, Clarice (1998), *A paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro, Rocco.



## A mulher é: uma googlagem

Angélica Freitas

No final de 2004, decidi pesquisar no Google o episódio em que o poeta Paul Verlaine pegou um revólver e deu um tiro na mão do poeta Arthur Rimbaud. Escrevi “Verlaine shot Rimbaud” – em inglês, porque ocorreriam mais resultados do que em português –, cliquei no primeiro link, li o texto, voltei à pesquisa, abri outro link. Os relatos contavam a mesma história, mas não da mesma maneira, claro. Num dos textos, inclusive, a data aparecia como 10 de julho de 1875; noutra, como 12 de julho de 1873. Pensei: e se juntasse isso num poema, com erros e tudo? Fui copiando (CTRL+C) os trechos dos textos em que aparecia o momento do tiro e colando-os (CTRL+V) lado a lado, sem nem mesmo dar espaços, num arquivo do Word. Não mexi em nada. Chamei o resultado de “love (a collage)”:

*love (a collage)*

*During a drunken argument in Brussels, Verlaine shot atRimbaud, hitting him once in the wrist On 10 July 1875, in a drunken quarrel in Brussels, Verlaine shot Rimbaudin the wrist, and was imprisoned for two years at Mons. Together again in Brussels in the summer of that year, Verlaine shot Rimbaud in the wrist following a drunken argument. Verlaine, drunk and desolate, shot Rimbaud in the wristwith a 7mm pistol after a quarrel. At one point, the tension between them became so great that Verlaine shot Rimbaud in the wrist. about 2*



*o'clock, when M. Paul Verlaine, in his mother's bedroom, fired a shot of revolver. the subject of various books, films, and curiosities, ended July 12, 1873 when a drunken Verlaine shot at Rimbaud and injured him in the wrist. Verlaine shot Rimbaud in a fit of drunken jealousy.*

Fui montando mais poemas com o mecanismo de buscas e chamei o procedimento, meio que na brincadeira, de “googlagem”: uma mistura de Google e colagem. Montei “A poesia não” depois de ficar curiosa sobre o que, segundo textos na internet, a poesia não era. A fartura de respostas e, mais tarde, a comicidade do conjunto me surpreenderam.

*A poesia não é uma coisa idiota a poesia não é uma opção A poesia não é só linguagem a poesia, não*

*A poesia não é para ser entendida A poesia não é uma ciência exacta a poesia não é arma A poesia não é mais de Orfeu*

*A poesia não é diferente a poesia não é um casamento A Poesia não é um sentido a poesia não é, nunca foi*

*A poesia não é escolha*

*A poesia não é nem quer ser mercadoria*

(Trecho de “A poesia não”, publicado no blog “Tome uma xícara de chá” em 2005)

Enquanto escrevia meu segundo livro de poemas (“Um útero é do tamanho de um punho”, editora Cosac Naify, 2012), que tinha a mulher como tema principal, decidi buscar na internet textos sobre o corpo feminino. Queria saber como eram escritos, com que palavras, com que autoridade. Um dia coloquei no Google “A mulher é” – vai que obtivesse alguma resposta interessante. Fui copiando e colando os resultados para talvez montar um poema mais tarde. Ao ler o material que havia juntado, percebi que nem fazia falta dar-lhe uma “ordem”. Não havia como ficar menos ou mais absurdo do que aquilo. Permaneceu inédito. Foi um teste, o embrião da série “Três poemas com o auxílio do Google” (“A mulher vai”, “A mulher quer”, “A mulher pensa”), que acabou sendo publicada no livro.

## **A mulher é**

A mulher é uma obra de arte!

A MULHER É UMA SANTA GUERREIRA

A mulher é que cria o homem hipócrita!

A Mulher é que Manda

“A mulher é a chave da casa”

A mulher é mais forte que o homem e sobrevive muito mais facilmente à morte do cônjuge

A MULHER É UM GÊNERO HUMANO

A MULHER É UMA PAISAGEM

A mulher é o cara.

A mulher é complicada?

A mulher é toda sexualidade

A Mulher é um Show Programa comandado por Silvio Santos entre 1983 e 1986 na TVS/SBT

A MULHER É COMO UM LIVRO

A mulher é tratada com respeito no Brasil?

A mulher é frágil em força física e forte em artimanhas

A mulher é a obra superior de Deus

A Mulher é o Futuro do Homem

A Mulher é Amar

A Mulher é Submissa

A mulher é a responsável pela evolução do homem sapiens!

A mulher é como o Mundo

A mulher é a rainha do mundo e escrava de um desejo

A mulher é como a fruta

A mulher é um enigma

A mulher é um animal de cabelos longos e idéias curtas

A mulher é a grande empreendedora da Nova Classe Média

A mulher é o sexo forte, não somos nós

A mulher é um animal de tetas

A mulher é seu útero

A mulher é volúvel, como pluma ao vento muda de acento e de pensamento

A mulher é o sexo frágil?

A mulher é ótima, por exemplo, na indústria de alimentação e é capaz também de fazer uma quentinha e distribuir

A mulher é, segundo ele, a origem de todo o mal do mundo

A mulher é a rainha do mundo e escrava de um desejo

A mulher é tao gente quanto o homem

A mulher e mais erotica que o homem

A mulher é uma flor que se estuda como a flor do campo

A mulher é a arca que Deus preparou para guardar o homem dos dilúvios da vida...!

A MULHER É FIEL?

A mulher é chamada de "Akeret Habayit" - a fundação do lar

A mulher é um flagelo para os inquisidores

A mulher é menos agressiva por natureza

A mulher é o mais sublime dos ideais

A mulher é filha da falsidade, sentinela do inferno, a inimiga da paz

A mulher é o instrumento de que se utiliza o diabo para ganhar as nossas almas

A mulher é a fonte do braço do diabo, e a sua voz é o chiado da serpente

A mulher é o ser que projeta a maior sombra ou a maior luz nos nossos sonhos

A mulher é o começo, meio e fim de nossas vidas

a mulher é um produtor absolutamente independente, da mesma forma que seu marido

A mulher é, portanto, um homem inferior

A mulher é fraca, o homem é forte, é sábio; mas a mulher é astuciosa e a ciência contra a astúcia nem sempre leva a melhor

A MULHER É A MÚSICA

A mulher é unicamente um objeto

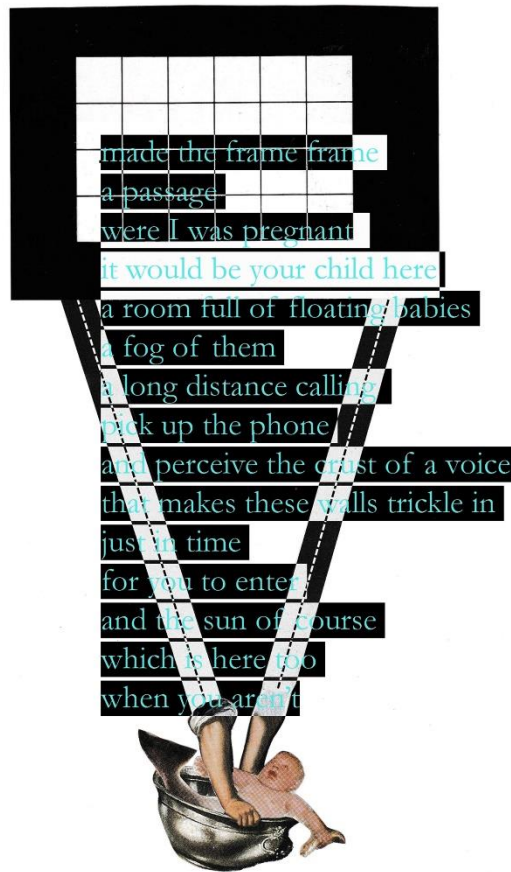
A Mulher é uma Deusa

## Nós também chegamos atrasadas para o prato principal

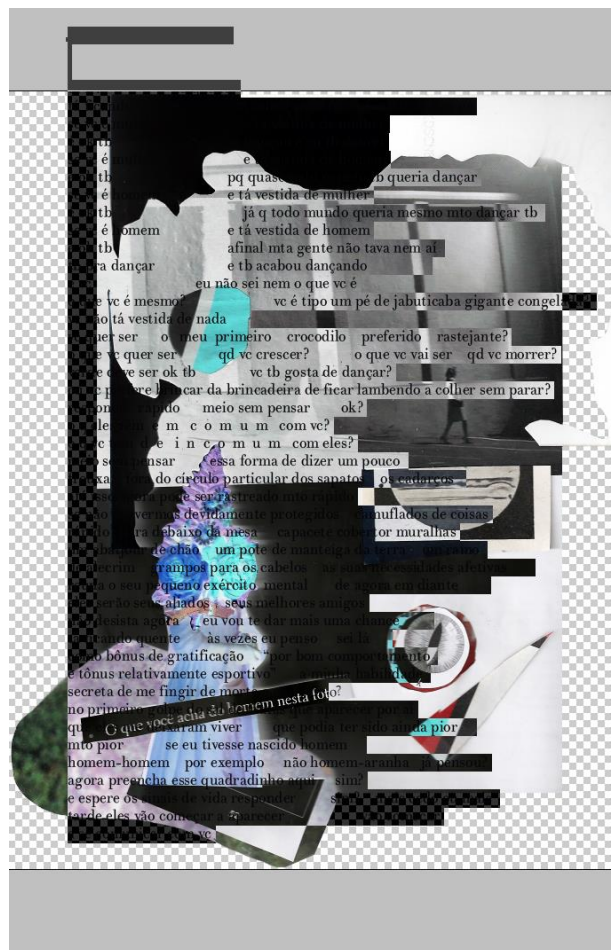
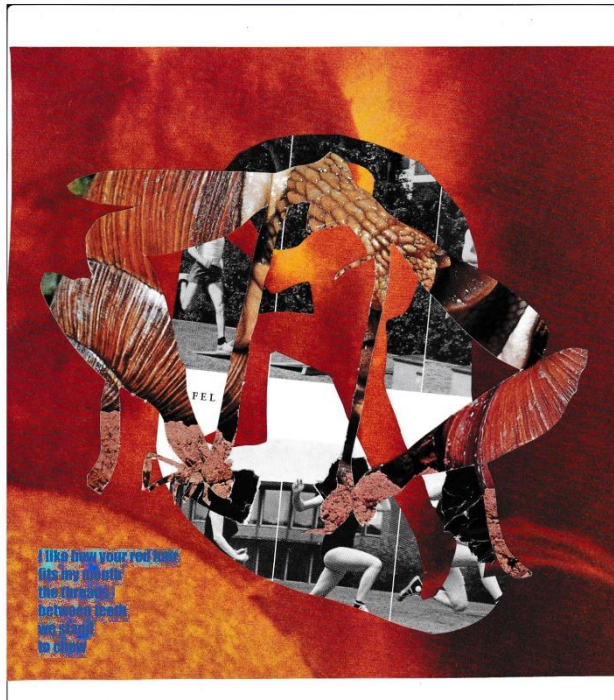
Érica Zingano / Charlotte Thiessen

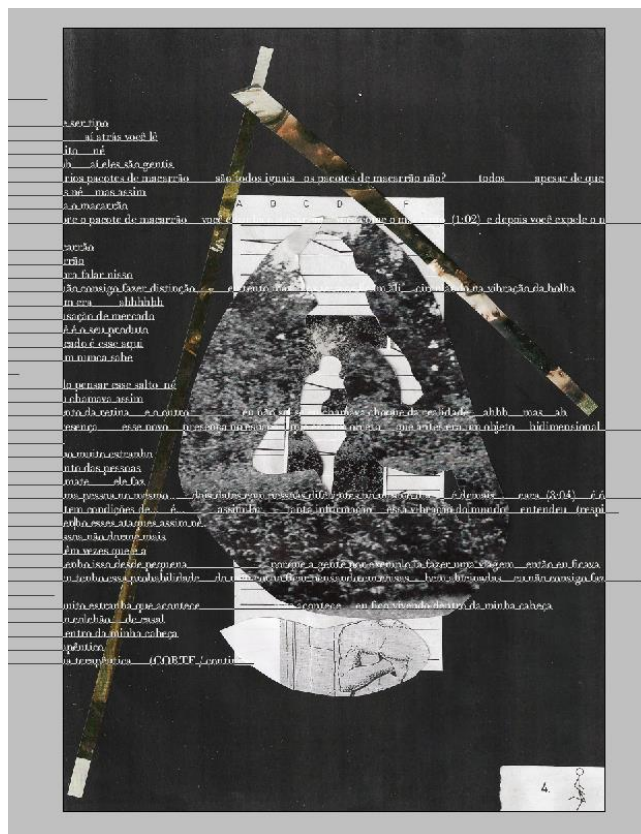
Érica Zingano e Charlotte Thiessen passaram alguns dias da semana escrevendo em simultâneo: na agenda, marcaram horas para escrever ao mesmo tempo, mas em lugares diferentes da cidade. A partir desses encontros no tempo, começou-se um diálogo cruzado em silêncio, mas atravessado por imgs. O que se pode ler nessas imgs., também feitas de textos, senão os restos, os pedaços de vida que circulam e a qualquer momento podem simplesmente se levantar e caminhar a perder-nos de vista?





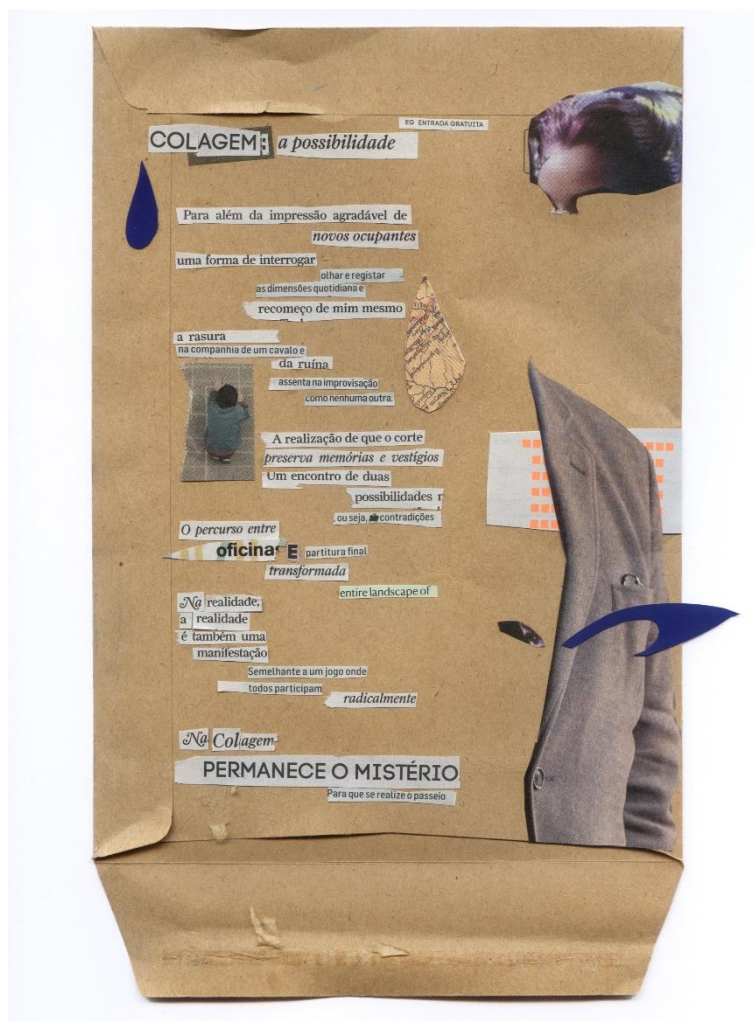






João Concha

colagem: a possibilidade (um poema-manifesto)





Eva antes de haver Olga



Irina



Macha subindo homem



## **mun**do afazer**e**s violetas

algumas últimas palavras de Adília Lopes com algumas primeiras palavras de Adrienne Rich  
e uma frase da Björk

**Laura Erber**

sapo sempre avariado

circo prodigioso

morte carne beijos

mun

do afazer**e**s violetas

certamente viver adormecer

escrever dinheiro

figo

cró fíbula

Enid Blyton

anjo querida abelha

mulheres-a-dias ninguém significa

você fica tomado por essa intrusão e tem a impressão de que já não é mais você

que está falando

este coração nunca quente tortura

Marianna Édipo Espírito Santo

alquimistas mohicano

Laura Erber

eu tu amor também  
munidos dentro  
escrevemos

Rio de Janeiro, 2016

## o mundo é redondo

**Marília Garcia**

hoje cedo  
helicópteros voando  
– você ouviu? um  
som infernal estrelas  
caindo do céu  
em cima da cabeça  
descendo à terra  
as pontas viradas pra baixo  
está ouvindo?  
desde cedo  
o som cada vez mais  
perto            posso  
encostar a mão  
me viro e vejo  
a sombra  
hélices rodando  
em  
    câmera  
        lenta

*mas helicóptero  
não tem hélice ela disse  
o que gira se chama rotor:  
sistema de asas rotativas*

não importa  
parto desse objeto giratório  
(de  $\cong 9$  m de diâmetro)  
sobre a cabeça:  
meu centro de gravidade  
começa aqui — acordar um dia  
com o ruído infernal

*o lugar* onde estou  
pode variar  
se desloco o texto  
posso estar num quadrado  
com *drones* volantes  
ou numa cena congelada  
com um céu de zepelins  
mas o som  
é este que me transporta  
para um ponto fixo:

barulho de máquinas  
voadoras  
pelo ar

assim  
vou colando as pás  
em torno de um centro

– *mas essa é a descrição  
de uma hélice:*  
“conjunto de pás em torno de um  
mesmo centro.  
cada pá descreve no espaço uma trajetória  
que é  
de fato  
uma  
hélice geométrica”

imagine então  
que a forma é de *hélice*  
ela gira em espiral pelo ar

deixando um rastro pra trás  
mas o ruído é de *rotor*  
parado  
suspenso no ar  
pronto para despencar  
como as estrelas  
que descem à terra

neste dia  
acordei com o som  
dos helicópteros  
e li uma frase:

*há um ano ela olhava o mar dessa janela*

neste dia  
tentei ouvir  
por trás do ruído  
alguma mensagem  
perdida  
no ar

*[as máquinas voadoras]*

em 1480  
leonardo da vinci começou a fazer  
desenhos para máquinas  
voadoras  
uma delas se chamaria  
*la helice*  
e seu protótipo  
era de um helicóptero  
com hélice

a primeira demonstração



de um voo de balão não-tripulado  
ocorreu em agosto de 1709  
em Portugal  
na corte de d. João V  
pela primeira vez  
um objeto voador saiu do chão

para poder voar no século XVIII  
era preciso ser mais leve  
do que o ar

esses objetos voadores  
eram chamados  
de aeróstatos  
ou máquinas aerostáticas  
porque dentro delas  
o ar ficava *parado*

como deveriam se sentir?  
de repente não encostar mais  
os pés no chão e alcançar o espaço  
pela leveza  
ver os balões e dirigíveis  
subindo e ocupando o espaço

no século XIX  
passam da aerostática  
para a *aerodinâmica*  
e começam os experimentos com  
planadores  
que pudessem ser mais pesados que o ar  
e voar por meios próprios

os dirigíveis continuaram  
se aperfeiçoando  
e no começo do século XX  
passaram a descrever trajetórias  
mais precisas  
chamam essa época de *pioneira*

em 1901  
santos dumont  
contornou a torre eiffel  
com seu dirigível *n. 6*

o conde de zeppelin foi um militar alemão  
inventor do dirigível com seu nome  
em 1908 construiu um grande balão  
que durante a primeira guerra  
foi utilizado nos ataques aéreos  
contra a Bélgica  
e a zona do canal da Mancha  
ele logo demonstrou  
sua ineficiência  
pela lentidão com que  
se movia

há uma controvérsia  
quanto ao primeiro voo bem-sucedido  
de um avião tripulado

mas nessa história  
registro apenas o santos dumont  
na sua máquina 14-bis  
que realizou em 1906  
um voo de 220 metros  
em Paris

o primeiro voo bem-sucedido  
de helicóptero também  
ocorreu nos anos 1910  
na França  
mas essa máquina  
só alcançou a estabilidade  
nos anos 1940  
com fins militares

voltando aos voos não tripulados  
chegamos ao drone  
(que em inglês significa

*zangão)*  
ou “veículo aéreo  
não tripulado”  
são aviões controlados à distância  
por meios eletrônicos  
e computacionais  
sob a supervisão humana  
ou por meio de controladores lógicos  
programáveis

*[biossonar]*

como as baleias  
no fundo do mar  
que se comunicam por meio  
de ultrassons

os seres do ar  
também emitem sons  
de vários tipos  
e podem captar  
ondas lançadas  
a muitos quilômetros  
de distância

antonio tabucchi fala  
de um tempo  
em que as baleias  
se comunicavam  
das mais longínquas  
posições do globo e  
lançavam chamados amorosos  
ou outros tipos de mensagens  
cujo significado  
nos escapa

também as ondas

em trajetória pelo ar  
são mensagens enviadas ao pavilhão auditivo  
para comunicar

muitas vezes interceptamos  
esses sons  
mas não identificamos sua origem  
um som também pode paralisar  
mesmo sem termos entendido  
o sentido

*há um ano ela olhava o mar dessa janela*  
ele diz  
e eu tento ouvir algo  
por trás dos helicópteros

o ar está repleto de ruídos  
mecânicos e de ondas artificiais  
as mensagens sofrem um excesso  
de interferências  
para que possam  
ser captadas e decifradas

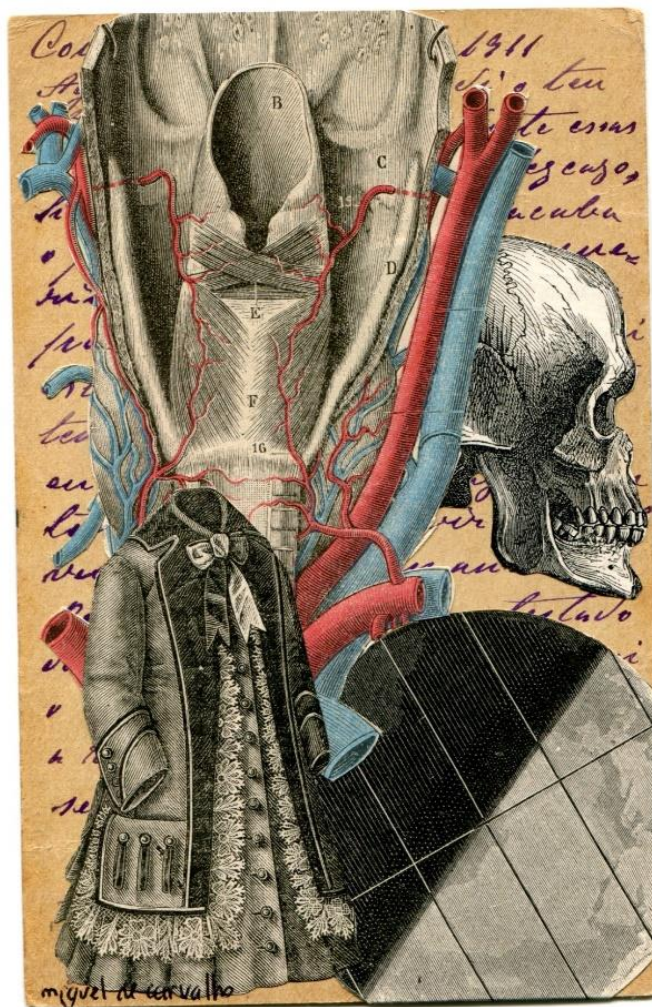
se você  
parar para ouvir  
pode ser que  
identifique algum  
sinal

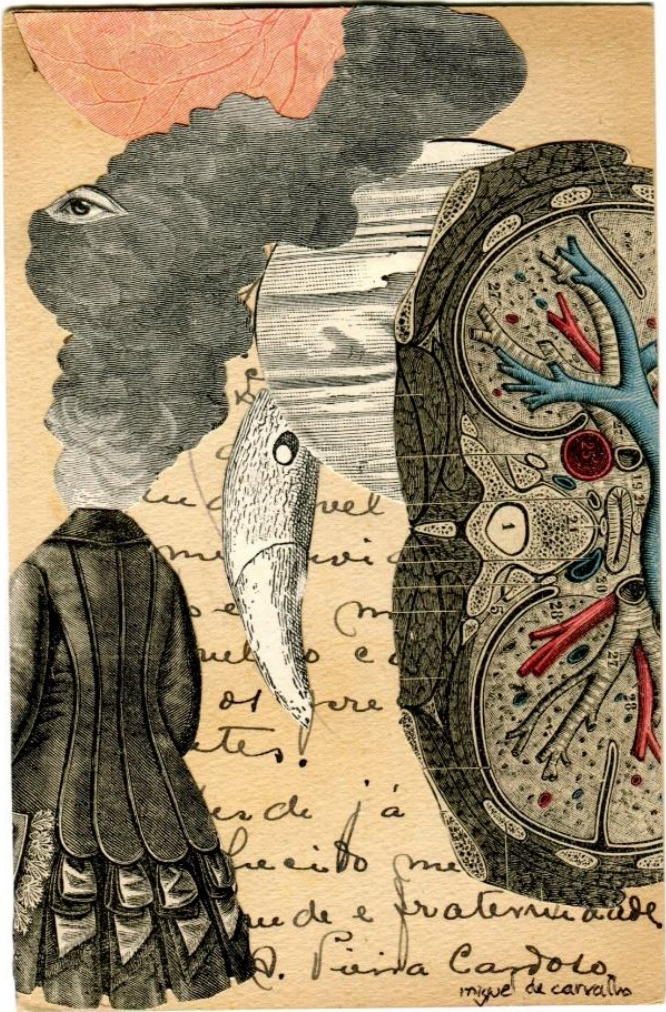
as baleias continuam  
a lançar inutilmente  
chamados  
que vagam perdidos



Da série *No Princípio não Era o Verbo*

Miguel de Carvalho



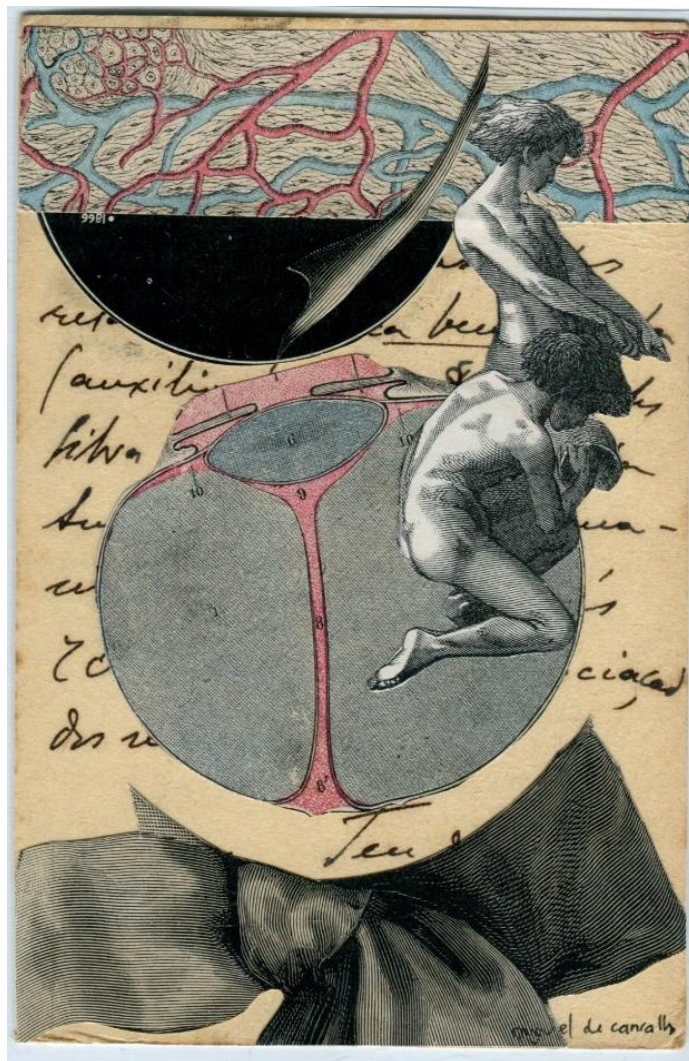


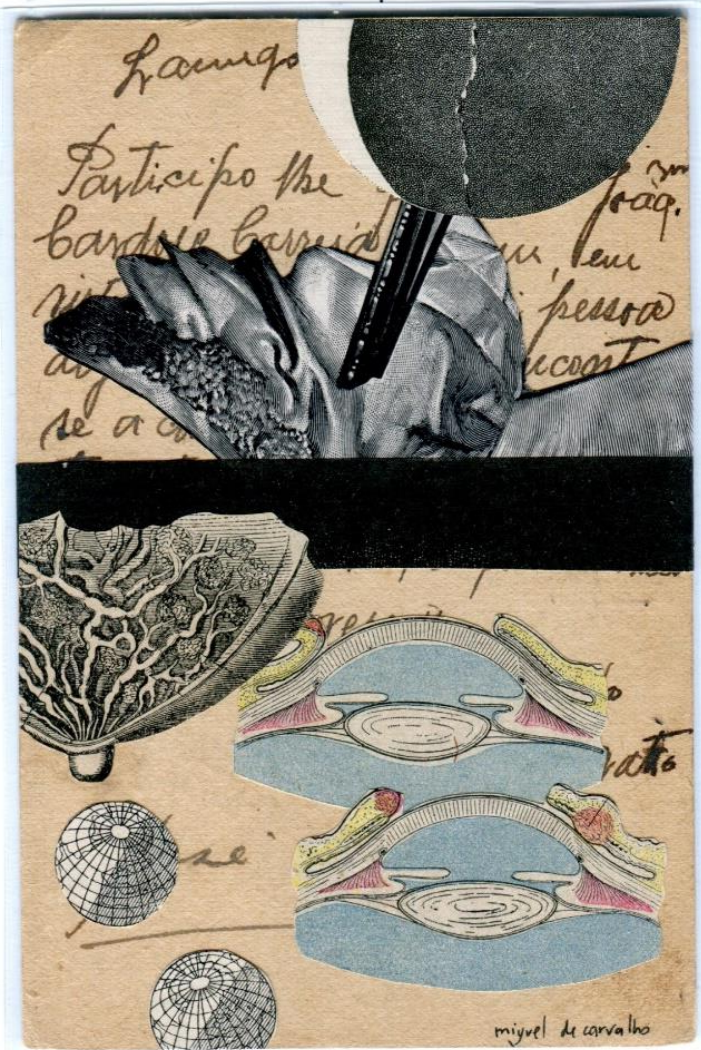




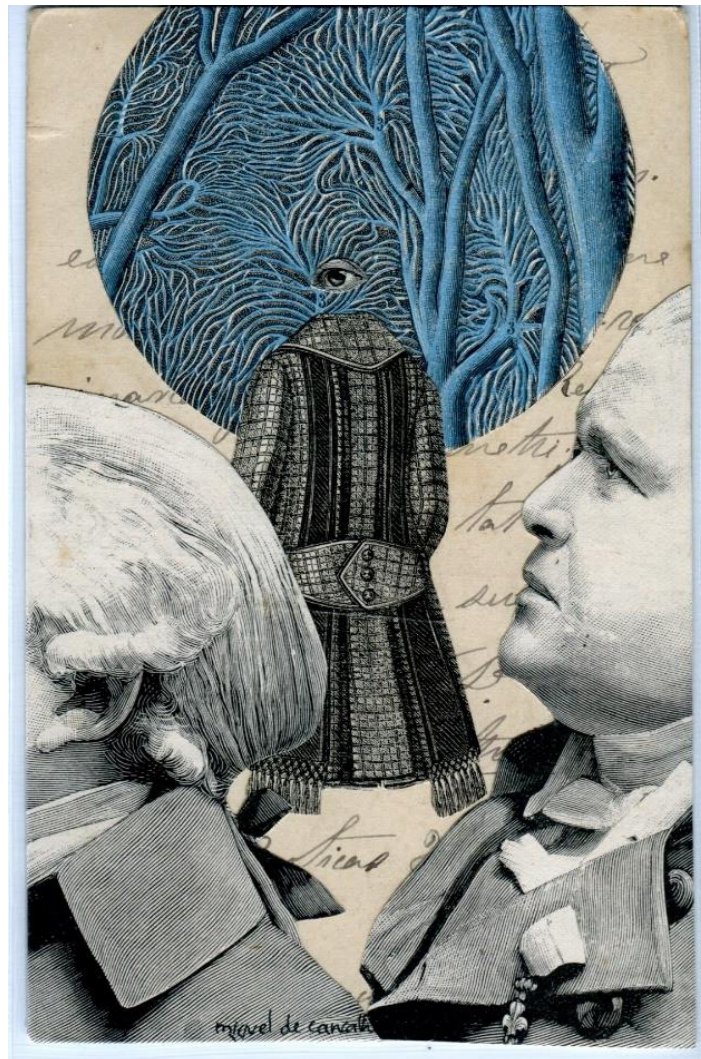


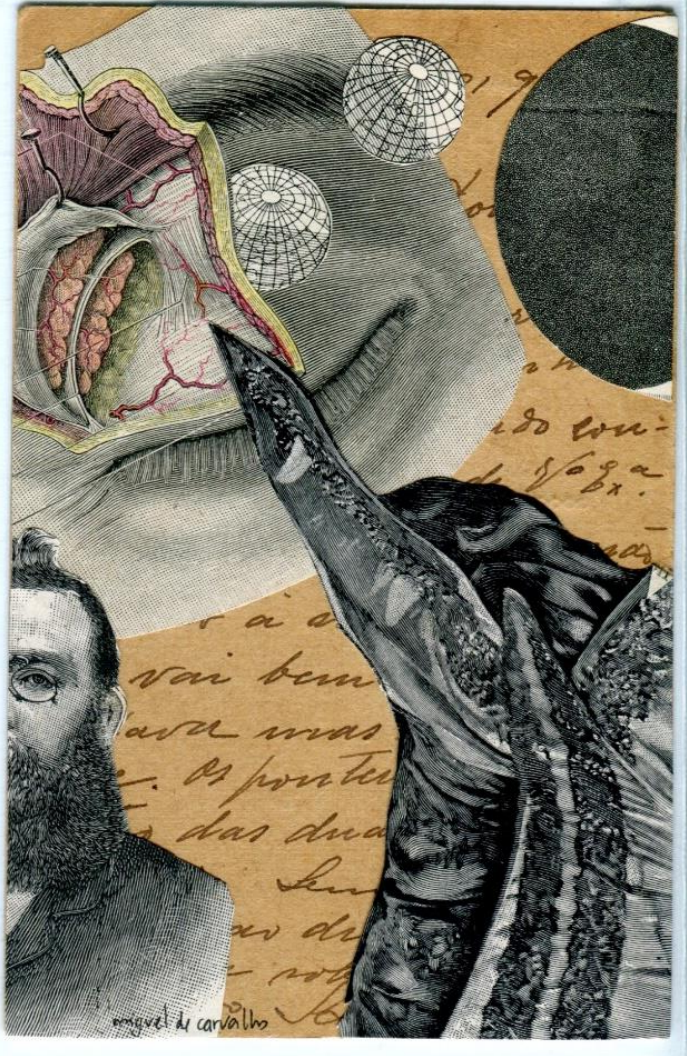








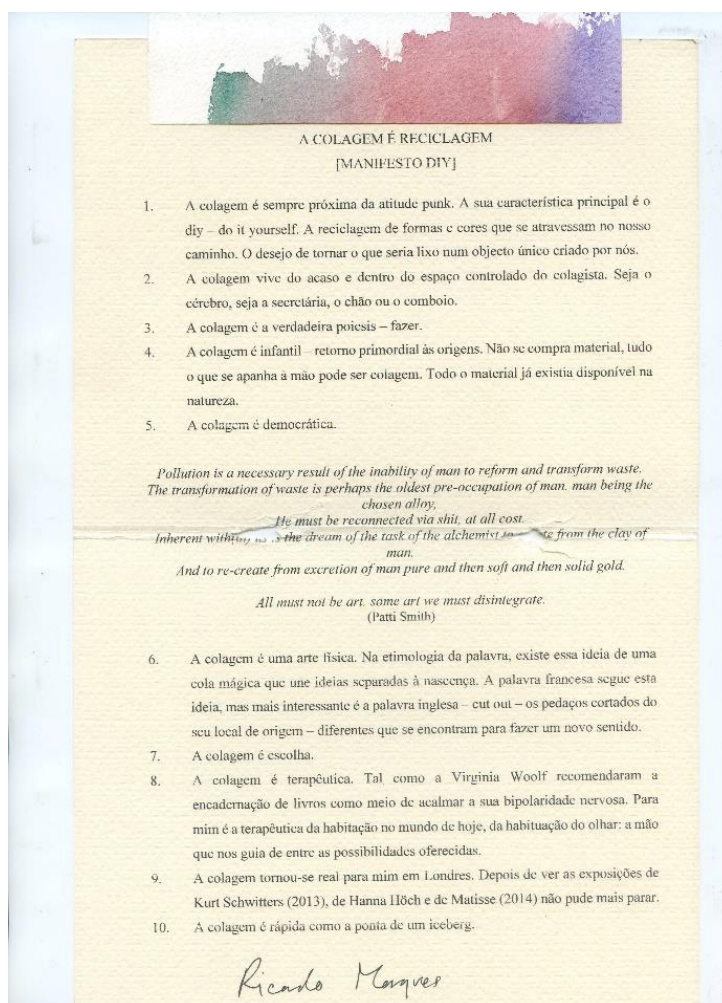






Ricardo Marques

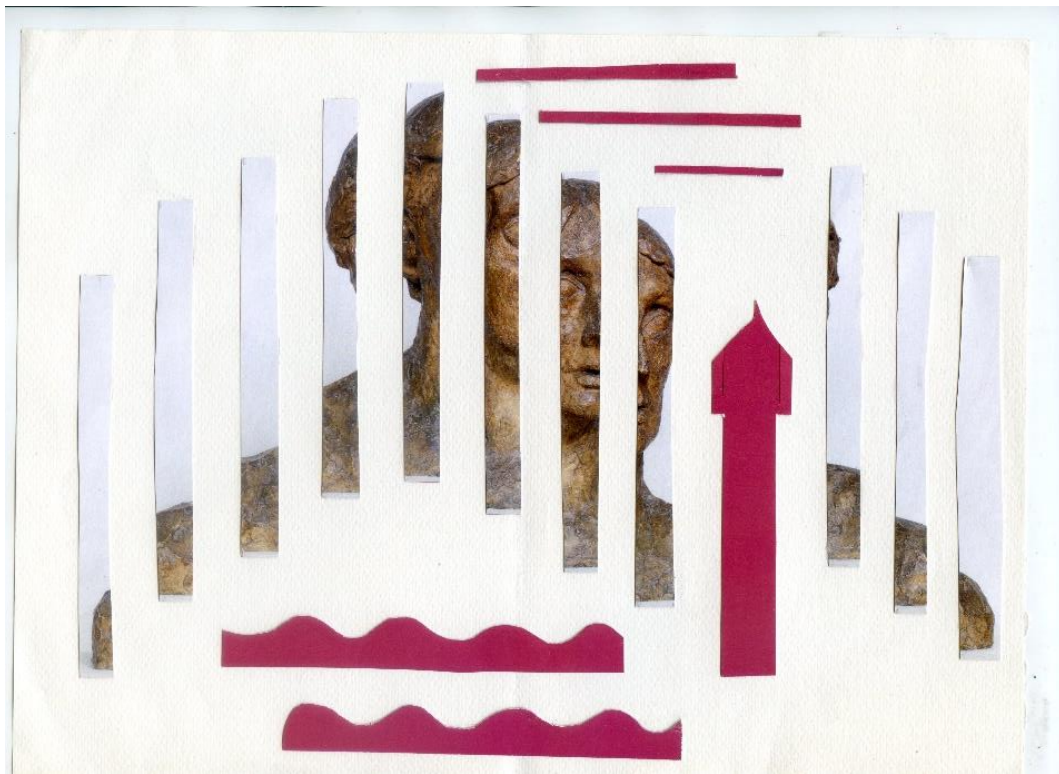
*Manifesto DIY, 2016*



*3 is a crowd, 2016*



*V.W.(Vagas Waves), 2014*



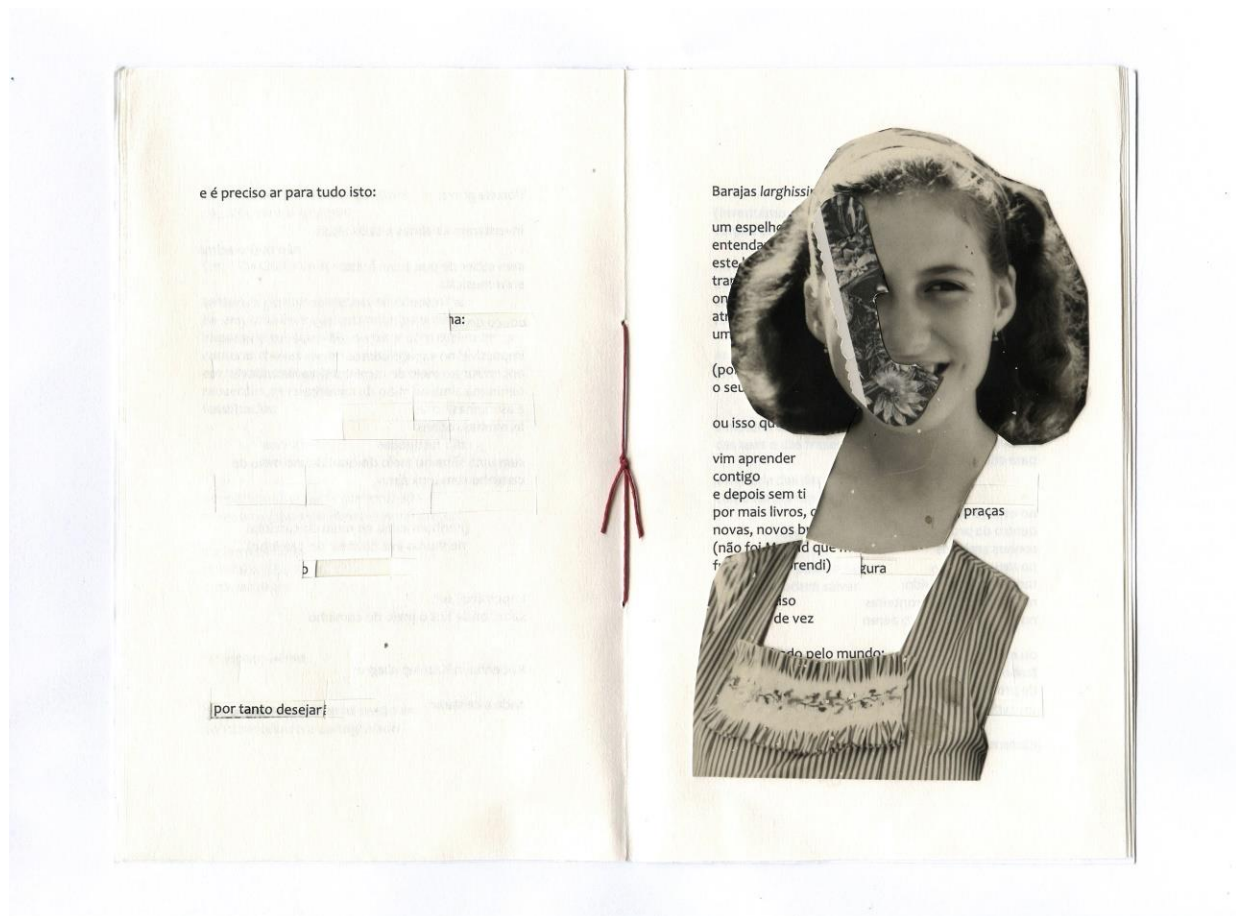


*Tudo no mundo começou com um sim, 2016*



*Espaço aéreo*

Ricardo Tiago Moura











## Dar colo

**Sónia Baptista**

A

Colagem é como o colo

Das palavras

Onde se dá o colo e fica o colo

Dado.

Ou é

A

Cola

Colagénio

No toque de beijos dados

São dados

Lançados

Laçados

Passados

Colar é o contrário de calar.

Adrienne

Djuna

Edna

Jane

( Na primeira prateleira da estante baixa no compartimento de cima uma, no do meio outra, no cimo entre outra deitada, a última, arrumada).

( Só por isso escolhidas. Amadas só por isso, escolhidas. Coladas).

Colar é o colo das mulheres, todo o colo das mulheres, amplo, ossudo, carnudo, quente. amplo e quente. Todas as mulheres são coladeiras. Mulheres coladeiras, a colar plantas, a colar plantas. Sem plantar amar mas a colar. A colar folhagens do papel. Flores, floras. A cortar as patas das faunas, os cornos, as caudas. A cortar com tesourinhas. Tesourinhas de unhas, de presas, afiadas, prateadas, douradas. A cortar as cabeças das figuras homens, das figurinhas, cabecinhas, tesourinhas. A cortar a cabeça da história feita de homens e de meretrizes, a cortar as raízes. A cortar aos montes as casas ao meios, a decepar torres, rios, países feios. A cortar ao montes para não calar, em vez do grito, para não matar, a cortar aos montes, nos colos montes a crescer, para colar, colar até morrer.

(Um colar é coisa de colar ao pescoço. À volta do pescoço onde se cala e se não cala, há um colar ao pescoço de coisas juntas, coladas. À volta do pescoço, onde se aperta o pescoço, onde se tira o ar, apertam-se colares, *a choker is nothing more than a choking device, darling dearest say it twice*).

Nos anos passados colavam as mulheres, calavam as mulheres, colavam as mulheres ,não calavam as mulheres. Ontem, colavam as mulheres, colavam as mulheres. Hoje, calam as mulheres, calam as mulheres, não calam as mulheres, não calam as mulheres. Dão colo as mulheres, não calam as mulheres.

Nas cartas anónimas colavam as mulheres antes de saber gritar. É passivo, é agressivo, é coisa de ovelha tresmalhada, tosquiada, mirrada, mirrada. Ficou para as mulheres a vingança, dos venenos, da má língua, das cartas anónimas recortadas, cuspidas, coladas. Recortes em bíblias, sempre, nos jornais, aos domingos, nas revistas, depois da lida da casa. Esfregada, esfregada.

Falar às mulheres, falar com as mulheres e colar para não calar, agora não calar. Dão-me colo os livros, dá-me colo um livro, pesa na mão um colo, é livre, é vivo. Eu, que cresci com os homens, com mais homens do que queria, mais homens do que quereria. Eu, que só comecei a falar tarde, a dizer tarde e gritar muito menos. Eu, que gritar só há pouco e fraco primeiro, fraco o grito, fraco o grito primeiro. Primeiro na doideira, na doidice de poder, de o poder fazer, *i am woman hear me roar*, sem medo ter. Tão mais tarde, tão mais tarde a colar daqui e dali, a colar a pele, a colar dos nervos, tantos nervos do desejo, tanto desejo de coleccionar, colacionar? As vozes delas, delas, Adrienne Djuna, Edna, Jane. São tantas, tantas, que assombro, tantas, que pasmo, tantas, mas estas hoje, tantas, só hoje, tantas, têm os nomes que colam, colam ao céu da boca, colam

caramelo a escorrer entre as pernas, e essa, a suprema felicidade de colar e não calar, sempre.

Colar é o colo das mulheres caldeiras, que aquecem, que são livros e aquecem como queimam. São palavras livros que queimam e aquecem. São palavras livros não escritos, nunca escritos que ficaram por escrever, mas que ocuparam o espaço da ideia e dos ais. Não escreveu , foi um ar que lhe deu.

Hoje, dia 8 de Março, dizem que é o dia dos direitos das mulheres, como o dia das barbatanas de tubarão, ou dos ninhos de andorinhas, do direito à sopa novidade, quando essa sopa é novidade e ser mulher agora, com voz e rosto, ainda é novidade. E falta tanto e faz falta.

Falta tanto ainda que colar, tanto para não calar. Faltam desenhos, falta encher as paredes de desenhos, de retratos, de todas as mulheres meninas, de todas as mulheres mulheres, de todas as mulheres que o escolhem ser. Faltam os retratos, coladinhos uns aos outros, a falar uns com os outros, umas com a outras, faltam os rostos a serem palavras para não calar. O rosto da mulher é o grito, nos lábios horizontais do rosto, nos lábios verticais do sexo. O rosto da mulher é um grito colado em cima de grito, em cima de grito, em cima de grito em cimadegrítoemcimadegrítoemcimadegrítoemcimadegrítoemcimadegrítoemcimadegrítoemcimadegrítoemci madegrítoemcimadegríto.

Em.

No colar não há espaço entre as superfícies, só há amor e raiva e no que é rasgado, só resta agrafar.

Colar é o contrário de calar.

Adrienne

Djuna

Edna

Jane

Lisboa, 8 de Março de 2016





eLyRa



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA  
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

COMPETE 2020 PORTUGAL 2020



UNIÃO EUROPEIA  
Fundos Europeus Estruturais  
e de Investimento

UID/ELT/00500/2013

POCI-01-0145-FEDER-007339

ISSN 2182-8954